



**BRENDAN RUI
HEMSWORTH**

**A BATERIA ABERTA: SUA REPRESENTAÇÃO
TEÓRICA E APLICAÇÃO NO ENSINO
EXPERIMENTAL DA PERCUSSÃO**



**BRENDAN RUI
HEMSWORTH**

**A BATERIA ABERTA: SUA REPRESENTAÇÃO
TEÓRICA E APLICAÇÃO NO ENSINO
EXPERIMENTAL DA PERCUSSÃO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em ensino de música, realizada sob a orientação científica do Dr. Mário Jorge Peixoto Teixeira, Professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho ao meu filho João Benjamim.

o júri

presidente

Prof. Dr. José Paulo Torres Vaz de Carvalho
professor auxiliar da Faculdade de Aveiro

arguente

Prof. Dr. Nuno Mendes Moreira Aroso
professor convidado da Universidade do Minho

orientador

Prof. Dr. Mário Jorge Peixoto Teixeira
professor auxiliar da Faculdade de Aveiro

agradecimentos

Quero agradecer,

ao meu orientador, o professor Mário Teixeira, pela amizade, talento e sabedoria com que me auxiliou ao longo deste projecto.

Também, a todos os colegas, músicos e professores com quem me fui cruzando ao longo deste curso, pelos momentos de partilha.

Ao Professor Paulo Rodrigues e à professora Helena Caspurro, pelo exemplo de criatividade e entrega com que souberam nos inspirar.

Ao Eduardo Lopes, pela amizade e pela disponibilidade.

À turma de futuros professores da E.S.E. do Porto, pelo entusiasmo nas aulas.

À Micaela Couto,

ao meu pai Ernest e à minha mãe Eduarda, por razões que nunca poderia aqui enumerar.

A todos, o meu obrigado.

palavras-chave

bateria, configuração, bateria estendida, idiomático, timbre, funcional, marcha, melodia, condução, composição, notação, trigramas.

resumo

Este projecto aborda a bateria enquanto instrumento musical aberto. Numa primeira fase, analisamos os processos históricos que conduzem à consolidação da bateria moderna.

Numa segunda fase, propomos um modelo funcional que estabeleça as funções essenciais do instrumento.

E numa terceira fase, em contexto de sala de aula, exploramos a transposição do discurso idiomático da bateria jazz/rock, para baterias de objectos sonoros.

keywords

drumset, configuration, idiomatic, timbre, functional, march, melody, ride, composition, notation, trigram.

abstract

This educational project approaches the drumset as an open musical instrument. In a first phase, we analyze the historical processes that lead to the consolidation of the modern drumset.

In a second phase, we propose a functional model that establishes the essential functions of the instrument.

And in a third phase, in a classroom context, we explore the adaptation of the idiomatic speech of the jazz/rock drumset to a variety of setups of sound objects.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
1.1	A bateria aberta como projecto educativo	15
1.2	Uma breve contextualização bibliográfica sobre a temática a investigar	16
1.3	Objetivos do projecto de apoio educativo	17
1.4	Motivação pessoal para a realização desta investigação	17
1.5	Apresentação das diferentes partes que integram o documento de apoio ao projecto educativo	18
2	CONTEXTUALIZAÇÃO BIBLIOGRÁFICA -	19
2.1	Uma revisão histórica dos factos que contribuem para a consolidação da bateria jazz.	19
2.1.1	<i>A bateria: suas definições.....</i>	<i>19</i>
2.1.2	<i>A bateria e o seu papel na nova música.....</i>	<i>22</i>
2.1.3	<i>A caixa, o bombo e a marcha</i>	<i>23</i>
2.1.4	<i>Os pratos e a condução.....</i>	<i>25</i>
2.1.5	<i>Os timbalões e a dimensão melódica.....</i>	<i>26</i>
2.1.6	<i>A assimilação dos ritmos do mundo</i>	<i>27</i>
2.2	Discussão das lacunas actuais na investigação da temática deste projecto educativo	30
2.2.1	<i>O papel de novas configurações tímbricas.....</i>	<i>31</i>
2.2.2	<i>O papel do processo notacional.....</i>	<i>33</i>
2.3	Apresentação das questões de investigação: a desconstrução da bateria jazz/rock.....	35
2.3.1	<i>O trigrama da bateria aberta.....</i>	<i>36</i>
3	MÉTODOS USADOS	39
3.1	O grupo de trabalho: Alunos da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto	39
3.2	Desenho de estudo: desconstrução da bateria jazz/rock	40
3.2.1	<i>A função Marcha.....</i>	<i>41</i>
3.2.2	<i>A função Melódica.....</i>	<i>42</i>
3.2.3	<i>A função Condução.....</i>	<i>43</i>
3.2.4	<i>SESSÃO #1: Exercício de percussão corporal (criação livre, não sugestionada) e sua transposição para baterias de objectos percussivos.....</i>	<i>44</i>
3.2.5	<i>SESSÃO #2: Exercício de percussão corporal (ritmos idiomáticos) e sua transposição para baterias de objectos percussivos</i>	<i>47</i>

3.2.6	<i>SESSÃO #3: Exercício de transposição de ritmos idiomáticos para baterias de objectos percussivos, para dois percussionistas.</i>	50
3.2.7	<i>SESSÃO #4: Improvisação com baterias de objectos sonoros do quotidiano.</i>	52
3.2.8	<i>SESSÃO #5: Exploração aprofundada das funções de Marcha, Condução e Melodia</i>	53
4	CONCLUSÃO	55
4.1	Resultados e outras considerações	55
4.2	Reflexão crítica	56
4.3	Ideias de continuidade nesta linha de investigação	57
4.4	Referências bibliográficas	59
4.5	Anexos	62

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Rudimentos Militares do século XIX	23
Figura 2 - Marcha militar ao estilo Sousa	24
Figura 3 - Exemplo de adaptação de uma marcha militar ao estilo Nova Orleães.....	24
Figura 4 - Paleta tímbrica básica da bateria jazz/rock.....	27
Figura 5 - Exemplo da transposição de um ritmo de son Afro-cubano para a bateria	28
Figura 6 - Exemplo da transposição de um ritmo da tabla Indiana para a bateria	28
Figura 7 - Transposição do ritmo Peruano “festejo” para bateria.....	28
Figura 8 – O processo convergente e o processo divergente	29
Figura 9 - Padrão rítmico X.....	32
Figura 10 - Exploração melódica do padrão X.....	32
Figura 11 - Efeito da diferenciação tímbrica, na percepção do padrão X.....	32
Figura 12 - Drumkey (legenda) convencionada pela Percussive Arts Society	34
Figura 13 – Exemplo de legenda usada em diversas publicações	34
Figura 14 – Matriz funcional para a bateria aberta	35
Figura 15 - Os sons no trigrama	37
Figura 16 - As quatro principais categorias tímbricas da bateria aberta.....	37
Figura 17 - Matriz funcional para a bateria aberta.....	38
Figura 18 - Exploração melódica da bateria.....	43
Figura 19 - Exploração linear da bateria.....	43
Figura 20 - Ritmo do Songo	44
Figura 21 - Variações típicas do estilo bebop	44
Figura 22 - Recursos sonoros para o exercício #1 de percussão corporal	45
Figura 23 - Exercício 1: Criação livre de padrão rítmico para percussão corporal (Ana)	45
Figura 24 - Exercício 1: Criação livre de padrão rítmico para percussão corporal (Bruno)	45
Figura 25 - Exercício 1: Criação livre de padrão rítmico para percussão corporal (João)	45
Figura 26 - Exercício 1: Criação livre de padrão rítmico para percussão corporal (Jorge)	45
Figura 27 - Exercício 1: Criação livre de padrão rítmico para percussão corporal (Mariana)	45
Figura 28 - Padrões idiomáticos da bateria.....	48
Figura 29 - Padrões rítmicos idiomáticos, a duas vozes: Condução e Marcha	51
Figura 30 - funções bombo-tarola e elemento melódico na posição bombo-caixa desligada.....	52

ÍNDICE DE FICHEIROS VÍDEO

Ficheiro DVD/Link # 1 - Ex.1: PADRÃO A para percussão corporal (Ana).....	46
Ficheiro DVD/Link # 2 - Ex.1: PADRÃO A para instrumentos de percussão (Ana)	46
Ficheiro DVD/Link # 3 - Ex.1: PADRÃO B para percussão corporal (Bruno).....	46
Ficheiro DVD/Link # 4 - Ex.1: PADRÃO B para instrumentos de percussão (Bruno).....	46
Ficheiro DVD/Link # 5 - Ex.1: PADRÃO C para percussão corporal (João)	46
Ficheiro DVD/Link # 6 - Ex.1: PADRÃO C para instrumentos de percussão (João).....	46
Ficheiro DVD/Link # 7 - Ex.1: PADRÃO D para percussão corporal (Jorge).....	46
Ficheiro DVD/Link # 8 - Ex.1: PADRÃO D para instrumentos de percussão (Jorge)	46
Ficheiro DVD/Link # 9 - Ex.1: PADRÃO E para percussão corporal (Mariana).....	46
Ficheiro DVD/Link # 10 - Ex.1: PADRÃO E para instrumentos de percussão (Mariana)	46
Ficheiro DVD/Link # 11 - Ex.1: PADRÃO F para percussão corporal (Orlanda).....	46
Ficheiro DVD/Link # 12 - Ex.1: PADRÃO F para instrumentos de percussão (Orlanda).	46
Ficheiro DVD/Link # 13 - Ex.1: PADRÃO G para percussão corporal (Rita).....	46
Ficheiro DVD/Link # 14 - Ex.1: PADRÃO G para instrumentos de percussão (Rita)	46
Ficheiro DVD/Link # 15 - Ex.1: PADRÃO H para percussão corporal (Teresa).....	46
Ficheiro DVD/Link # 16 - Ex.1: PADRÃO H para instrumentos de percussão (Teresa) ..	46
Ficheiro DVD/Link # 17 - Ex.2: PADRÃO A para percussão corporal (Ana).....	49
Ficheiro DVD/Link # 18 - Ex.2: PADRÃO A para bateria de instrumentos de percussão (Ana)	49
Ficheiro DVD/Link # 19 - Ex.2: PADRÃO B para percussão corporal (Carlos).....	49
Ficheiro DVD/Link # 20 - Ex.2: PADRÃO B para bateria de instrumentos de percussão (Carlos)	49
Ficheiro DVD/Link # 21 - Ex.2: PADRÃO B (alt) para percussão corporal (Catarina).....	49
Ficheiro DVD/Link # 22 - Ex.2: PADRÃO B (alt) para bateria de instrumentos de percussão (Catarina)	49
Ficheiro DVD/Link # 23 - Ex.2: PADRÃO B para percussão corporal (João)	49
Ficheiro DVD/Link # 24 - Ex.2: PADRÃO B para bateria de instrumentos de percussão (João)	49
Ficheiro DVD/Link # 25 - Ex.2: PADRÃO B para percussão corporal (Jorge)	49
Ficheiro DVD/Link # 26 - Ex.2: PADRÃO B para bateria de instrumentos de percussão (Jorge).....	49
Ficheiro DVD/Link # 27 - Ex.2: PADRÃO B para percussão corporal (Orlanda)	49
Ficheiro DVD/Link # 28 - Ex.2: PADRÃO B para bateria de instrumentos de percussão (Orlanda).....	49
Ficheiro DVD/Link # 29 - Ex.2: PADRÃO B para percussão corporal (Rita).....	49

Ficheiro DVD/Link # 30 - Ex.2: PADRÃO B para bateria de instrumentos de percussão (Rita)	49
Ficheiro DVD/Link # 31 - Ex.2: PADRÃO D para percussão corporal (Teresa).....	49
Ficheiro DVD/Link # 32 - Ex.2: PADRÃO D para bateria de instrumentos de percussão (Teresa)	49
Ficheiro DVD/Link # 33 - Ex.2: PADRÃO E para percussão corporal (Tozé)	49
Ficheiro DVD/Link # 34 - Ex.2: PADRÃO E para bateria de instrumentos de percussão (Tozé)	49
Ficheiro DVD/Link # 35 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 1 > PADRÃO E)	51
Ficheiro DVD/Link # 36 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 1 > PADRÃO C)	51
Ficheiro DVD/Link # 37 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 2 > PADRÃO E)	51
Ficheiro DVD/Link # 38 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 2 > PADRÃO C)	51
Ficheiro DVD/Link # 39 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 3 > PADRÃO B)	51
Ficheiro DVD/Link # 40 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 4 > PADRÃO C)	51
Ficheiro DVD/Link # 41 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 4 > PADRÃO C)	51
Ficheiro DVD/Link # 42 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 5 > PADRÃO C)	51
Ficheiro DVD/Link # 43 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 5 > PADRÃO A)	51
Ficheiro DVD/Link # 44 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 6 > PADRÃO C)	51
Ficheiro DVD/Link # 45 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 6 > PADRÃO B)	51
Ficheiro DVD/Link # 46 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (TUTTI)	51
Ficheiro DVD/Link # 47 - Ex.4: Criação de padrões com baterias de objectos sonoros do quotidiano GRUPO 1	53
Ficheiro DVD/Link # 48 - Ex.4: Criação de padrões com baterias de objectos sonoros do quotidiano GRUPO 2a	53
Ficheiro DVD/Link # 49 - Ex.4: Criação de padrões com baterias de objectos sonoros do quotidiano GRUPO 2b	53
Ficheiro DVD/Link # 50 - Ex.4: Criação de padrões com baterias de objectos sonoros do quotidiano GRUPO 3b	53
Ficheiro DVD/Link # 51 - Ex.4: Criação de padrões com baterias de objectos sonoros do quotidiano GRUPO 5b	53

Ficheiro DVD/Link # 52 - Ex.4: Criação de padrões com baterias de objectos sonoros do quotidiano GRUPO 5c.....	53
Ficheiro DVD/Link # 53 - Ex.5: Grupo 1a Linhas de Condução.....	54
Ficheiro DVD/Link # 54 - Ex.5: Grupo 1b Linhas de Condução/Marcha.....	54
Ficheiro DVD/Link # 55 - Ex.5: Grupo 1c Linhas de Condução/Marcha/Melodia	54
Ficheiro DVD/Link # 56 - Ex.5: Grupo 2a Linhas de Condução/Marcha/Melodia	54
Ficheiro DVD/Link # 57 - Ex.5: Grupo 2b Linhas de Condução/Marcha/Melodia.....	54

.

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1 - Entrevista a Michael Lauren	62
Anexo 2 - Exercícios de percussão corporal nº1	65
Anexo 3 - Exercícios de percussão corporal nº2	66
Anexo 4 - Padrões rítmicos para transposição.....	67
Anexo 5 - Exercícios de transposição	68
Anexo 6 - Ritmos do mundo: o Malhão	69
Anexo 7 - III parte da prova para percussão	70
Anexo 8 - Anexo à prova de percussão	72
Anexo 9 - Iconografia dos instrumentos de percussão utilizada nas aulas	73
Anexo 10 - Iconografia para baquetas e outras formas de produção sonora.....	74
Anexo 11 - Padrões escritos e transcritos pelos alunos (Ana)	75
Anexo 12 - Padrões escritos e transcritos pelos alunos (Bruno).....	76
Anexo 13 - Padrões escritos e transcritos pelos alunos (João).....	77
Anexo 14 - Padrões escritos e transcritos pelos alunos (Jorge).....	78
Anexo 15 - Padrões escritos e transcritos pelos alunos (Mariana)	79

1 INTRODUÇÃO

1.1 A *bateria aberta* como projecto educativo

Faz, em Portugal, cerca de cinco anos que o ensino da bateria entrou nas escolas de música oficiais, emancipada da disciplina de percussão. O facto é significativo, não só por reconhecer o mérito de toda uma tradição musical que fez o seu próprio caminho ao longo do século XX, mas também porque tal acontece numa era, em que podemos olhar para o instrumento sob uma perspectiva histórica privilegiada, que nos permite encarar o seu ensino por outros ângulos.

A bateria é, e sempre foi, um instrumento musical com uma configuração muito variável. Há, no entanto, traços que se mantêm constantes ao longo da sua evolução e sobre os quais iremos reflectir ao longo deste trabalho, com o objectivo de melhor os compreender e de os integrar numa lógica de ensino experimental da percussão. Nesse sentido, a abordagem que este projecto procura fazer ao ensino da percussão, inspira-se, por assim dizer, no universo da bateria, não só enquanto instrumento musical, mas enquanto conceito. Essa será, de resto, a ideia que esperamos sustentar, a prática curricular do que designamos por *bateria aberta*. Dizemos aberta, no sentido em que é permeável a influências, sem, no entanto, perder de vista a sua identidade, ou as suas origens. Mas é aberta, também, no sentido em que é um instrumento que pode ser, tanto colectivo como individual, como veremos.

Foi neste espírito que planeámos o trabalho desenvolvido para os alunos que frequentam o módulo de Percussão integrado na licenciatura de Educação Musical no Ensino Básico, da Escola Superior de Educação do Porto. O desafio que representaria abarcar todo o vasto território que abrange o mundo da percussão, ao longo de um único semestre lectivo, levou-nos a definir coordenadas, sobre a forma da matriz funcional da bateria aberta que aqui formulámos, e cuja compreensão, espera-se, traga aos futuros professores, soluções musicais no recurso aos instrumentos de percussão.

1.2 Uma breve contextualização bibliográfica sobre a temática a investigar

Apesar da configuração pela qual tem sido identificada na história recente, o onnipresente *kit* de quatro peças¹, continua a ser, na sua essência, um instrumento de características camaleónicas, no sentido em que se tem constantemente adaptado ao género musical em que se insere (por acrescento, ou substituição de peças), ou ao contexto sócio-cultural em que surge².

Apesar do ensino oficial nas escolas artísticas onde o instrumento se ensina, na generalidade, incidir sobre a configuração que representa o paradigmático *kit* de jazz de Gene Krupa³, a bateria é um instrumento capaz de traduzir, por via da sua paleta tímbrica bem definida, toda uma linguagem rítmica universal, como veremos. É um dos instrumentos do século XX que esteve na génese de toda uma nova cultura de géneros e sub-géneros musicais⁴. Se essa é uma linguagem exclusivamente pertencente à rua, como indiciariam as manifestações de urbanidade dos *beatboxers*⁵ ou as transfigurações baterísticas dos *Stomp*, não é uma questão sobre a qual nos debruçaremos. Pensamos, porém, que essas são manifestações que evidenciam uma inevitabilidade na forma como olharemos, ouviremos, ou toquemos, a bateria, no futuro.

A nossa pesquisa é motivada por duas constatações: [1] o universo musical com que contactamos hoje, transfigura constantemente a bateria, travestindo-a com recurso às mais variadas roupagens sonoras imagináveis. E que [2], o ensino do instrumento, tende a convergir no sentido de uma configuração tímbrica fechada.⁶

¹ Constituído por um bombo, caixa-de-rufo, dois timbalões, e um número variável de pratos que, no mínimo, compreende um prato-de-choque e um prato-de-condução.

² («Little boy playing improvised drum set - YouTube» 2015)

³ (Nicholls 2008)

⁴ (Lopes 2015, 17)

⁵ Aquele que simula vocalmente, os sons e os ritmos de uma bateria

⁶ (Aquino 2008, 605–610)

No entanto, não parece haver interpenetração destas duas realidades, que seja consequente em termos de uma corrente de ensino da bateria, ou em áreas ligadas à criação musical em geral, em que estas duas constatações se façam reflectir ao nível dos processos de notação musical, da nomenclatura e dos conceitos.

1.3 Objetivos do projecto de apoio educativo

Os objectivos deste projecto traduzem-se em:

[1] Propor metodologias que proporcionem ao estudante de música, independentemente da área da sua especialidade, um contacto experimental com a percussão, que se estruture no conceito da bateria aberta.

[2] Formular hipóteses, caminhos que referenciem a exploração da bateria, enquanto instrumento individual ou colectivo, na sua dimensão de instrumento aberto.

1.4 Motivação pessoal para a realização desta investigação

Vejo a notação como uma ferramenta de transmissão musical que serve a colectivização da música. Mesmo no contexto actual, em que o ensino da música tende a gravitar em torno de um modelo mais centrado no ouvido⁷, penso que a capacidade de um músico, ou de um educador em compreender, analisar ou ensinar música, é imensamente potencializada pelo recurso à escrita. Neste sentido, os processos de teorização e notação que aqui exploro são, por um lado, uma forma de sistematizar métodos ou princípios, e por outro, fazer com que isso seja compatível com a ideia de experimentação musical em sala de aula.

⁷ (Serviço Educativo Casa da Música 2011)

1.5 Apresentação das diferentes partes que integram o documento de apoio ao projecto educativo

Na primeira parte deste projecto, a revisão bibliográfica focar-se-á nos factos da história que conduziram à consolidação da bateria jazz/rock: o que designaríamos por um processo convergente:

1. A bateria: suas definições
2. A bateria e o seu papel na nova música
3. A caixa, o bombo e a marcha
4. Os pratos e a condução
5. Os timbalões e a dimensão melódica
6. A assimilação dos ritmos do mundo

Na segunda parte, analisaremos o processo divergente que nos conduz ao conceito de uma bateria aberta. A esse respeito discutiremos:

1. O papel das novas configurações tímbricas
2. O papel do processo notacional

E exploraremos ainda as possibilidades de usar o conceito de *bateria aberta* no ensino experimental da percussão através de:

3. Uma representação notacional baseada no trigramma
4. Uma matriz que compreende três funções essenciais: *MARCHA, MELODIA E CONDUÇÃO*.

Na terceira parte deste projecto, apresentaremos e comentaremos as cinco sessões de trabalho com os alunos que disciplina de percussão, da licenciatura em Formação Musical da Escola Superior de Educação do Porto.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO BIBLIOGRÁFICA -

2.1 Uma revisão histórica dos factos que contribuem para a consolidação da *bateria jazz*.

Ao longo deste capítulo iremos descrever o que designamos por *processo convergente*, que historicamente abrange o período compreendido entre o nascer do século XX e a década de 50 do século passado. Sobre este período, faremos um breve resumo dos aspectos organológicos que estão na origem do nascimento da bateria jazz, que vai desde o agrupar de um conjunto disperso de instrumentos, até à sua integração num todo orgânico. Ponto de chegada esse que é descrito em 1992⁸ pelo músico Elvin Jones que ficou na história como um dos agentes finais dessa mudança:

*Ela (a bateria) é um só instrumento e essa é a base de toda a minha abordagem. É um único instrumento musical com vários componentes. (.../...) tal como o piano. Talvez possamos compará-la ao modo segundo o qual um compositor funde os vários instrumentos de uma banda, ou de uma orquestra, de tal maneira que os possamos distinguir sem que para isso nos tenhamos de esforçar. (.../...) Este é o mesmo princípio que os bateristas usam na concepção ao seu instrumento. Independentemente do número de componentes, a bateria pode, certamente, ser tocada como um único instrumento e fundida com qualquer outra combinação de instrumentos.*⁹

2.1.1 A bateria: suas definições

As várias definições que poderemos encontrar sobre o que são as baterias que vão fazendo história, estão contidas, nas próprias designações que o instrumento vai tendo ao longo dos tempos. São elas descritivas da função, do contexto musical, ou do contexto social que envolve a actuação do instrumento. Termos

⁸ (Mattingly 1992a, 27–30)

⁹ tradução livre

como *double drumming*, *trapset*, *drumkit*, *drumset*, *la batterie*, *jazz set*, referem-se, todos eles, de alguma forma, a diferentes coisas sobre o contexto ou a época em que vemos o instrumento retratado.

Numa assumida opção de preterir a designação de *multi-percussionista* à de *baterista*, Reimer, como forma de definir a sua abordagem, na sua dissertação *Defining The Role of The Drumset in Contemporary Music*, argumenta que o “elevado nível técnico e artístico que encontramos na expressão musical de bateristas em todo o mundo, dispensa a contínua necessidade de legitimação ou validação da performance da bateria enquanto uma verdadeira forma de arte”¹⁰

Na *Encyclopedia Of Percussion* encontramos a definição segundo a qual a bateria é “um conjunto de tambores, habitualmente um bombo, uma caixa de rufo, timbalões, prato-de-choque e pratos suspensos”¹¹

No Dicionário de Percussão ¹², Frungillo define o instrumento, como simultaneamente instrumento individual e colectivo. Na primeira como sendo um “conjunto de tambores e pratos utilizados por um mesmo instrumentista” e na segunda, como sendo o “naípe de percussão de conjuntos, orquestras e escolas de samba, mesmo que o instrumento bateria não esteja presente”.

Ainda segundo Nicholls, “a bateria é uma secção de percussão em miniatura”.¹³ Ideia que pensamos ilustrar bem a forma como o instrumento assimila, na sua concepção vertical, os ritmos do mundo.

Lembremos que tende ainda hoje a fazer-se uma inevitável associação entre *multipercussão* e *música erudita*, de um lado, e entre *bateria* e *música popular* do outro ¹⁴, o que consideramos constituir uma barreira (psicológica) na forma como os universos se interpenetram.

¹⁰ (Reimer 2013, 5) tradução livre

¹¹ (Beck 1995, 25) tradução livre

¹² (Frungillo 2003, 34–35)

¹³ (Nicholls 2008, 8)

¹⁴ (Reimer 2013, 3–4)

James Blades descreve a execução da bateria como “o desenvolvimento da justaposição rítmica e da independência”¹⁵

Genericamente, quando pensamos na bateria, imaginamos um conjunto de instrumentos de percussão que são tocados em coordenação entre pés e mãos. Mas também usamos o termo bateria para nos referirmos a um conjunto de instrumentos de percussão inseridos numa orquestra, fanfarra ou escola de samba, como, aliás, já vimos. Ou seja, pensarmos na bateria como sendo um instrumento tocado por um só músico, ou como um conjunto de instrumentos tocado por vários músicos, está totalmente de acordo com a história do instrumento. Sabemos que nas suas origens, antes que a invenção dos pedais tivesse repercussões na consolidação da ideia de um instrumento a quatro membros, já era referência comum nas partituras de orquestra a designação francesa, *batterie*, em referência a um conjunto de instrumentos de percussão formado por bombo, caixa-de-rufo, pratos, triângulo, caixa chinesa e choca, nem sempre tocados por um só músico.¹⁶

Também vale a pena olharmos para algumas definições não-musicais do termo *bateria*, que uma, mais ou menos, criteriosa, incursão pela internet revelou:

“*Bateria* (do francês, *batterie*) é um complexo de dispositivos, aparelhos ou máquinas, frequentemente idênticos entre si, que cooperam na execução de uma mesma função.”¹⁷

“A *bateria* ou *bataria* é um agrupamento de bocas-de-fogo ou de outros sistemas de armas de artilharia, colocados sob o mesmo comando e ocupando, normalmente, posições de tiro próximas. Hoje em dia, o termo “*bataria*” é aplicado normalmente a cada uma das unidades militares da artilharia terrestre, equivalentes a uma companhia, tipicamente comandada por um capitão e dispondo de quatro, seis ou oito armas do mesmo tipo”.¹⁸

¹⁵ (Blades 1992, 462)

¹⁶ (Reimer 2013, 35–42)

¹⁷ («Baterias - Significado e Enciclopédia» 2016 - <http://significado.com/significado/Baterias>)

¹⁸ («Bataria (unidade) – Wikipédia, a enciclopédia livre» 2016)- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bataria_\(unidade\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bataria_(unidade))

A ideia que nos parece importante reter é a de que, quer no sentido musical, quer no sentido extra-musical, persiste a ideia de que os vários elementos que compõem o conceito de bateria, se integram sob uma só mente coordenada.

2.1.2 A bateria e o seu papel na nova música

Estes últimos 100 anos de proliferação de géneros musicais nos quais a bateria tem tido um papel central, têm nos mostrado que o papel que o instrumento desempenha, além de representar um novo tronco na família dos instrumentos de percussão, tem, também, vindo a exercer o papel de protagonismo, com voz própria, que participa na definição sonora desses géneros¹⁹, talvez no mesmo sentido, acrescentaríamos, em que a invenção dos instrumentos de tecla participaram na definição da música contrapontística europeia.²⁰

É, de facto, difícil separar o nascimento do *jazz* da invenção da bateria, assim como inimaginável conceber o *rock* sem ter presente a função do baterista. A própria música dos primeiros compositores europeus a integrar a *batterie* nas suas composições, falando de obras com uma histórica ligação ao *jazz*²¹ como, *L'Histoire Du Soldat*, de Stravinsky, ou *La Creation Du Monde* de Milhaud, mostram uma forma de olhar para a percussão que vai além da simples procura de cor orquestral, passando a integrar um conjunto de instrumentos num único instrumento, tocado por um só músico.

Citando Jackson na sua sua dissertação, Reimer contextualiza o significado do aparecimento deste novo instrumento na europa parisiense do início de século, da seguinte forma:

Apesar da confusão generalizada desta era, havia em França, pelo menos, um entendimento comum quando as pessoas invocavam o termo Jazz: significava ritmo e os instrumentos usados para esse fim. Principalmente a bateria - la batterie - não só era o

¹⁹ (Lopes 2015, 10)

²⁰ (Michels 1982, 198–205; Burkholder e Palisca 2010, 1:53–70)

²¹ (Reimer 2013, 39–48)

*instrumento mais proeminente, mas a sua mera presença, muitos acreditavam, transformava qualquer banda, numa banda de jazz.*²²

2.1.3 A caixa, o bombo e a marcha

Na génese da bateria de jazz, está toda uma tradição ligada às marchas militares europeias que foram levadas por franceses e ingleses para a América do Norte, no século XVIII. Para lá das múltiplas funções ligadas à rotina militar, o toque da caixa conduzia soldados a marchar em sincronismo. São deste período os *rolls*, *ruffs*, *flams* e *paradiddles*, *single strokes*, *double strokes* tais como os conhecemos hoje. Reimer identifica a migração destes *drum rudiments* para a América, como a génese da linguagem da bateria.²³

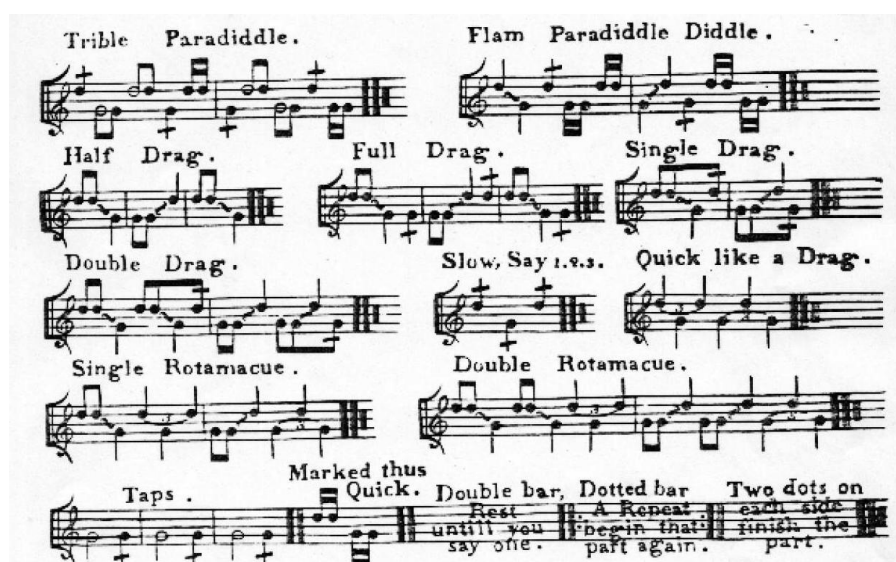


Figura 1 - Rudimentos Militares do século XIX

Será, exactamente, na cidade de Nova Orleães, que as culturas Africanas, Afro-americanas e Europeias, influenciando-se mutuamente, vão integrando nas suas manifestações musicais os rudimentos destas tradições militares. Reimer descreve sucintamente o processo de evolução que vai das marchas militares europeias até à técnica *double drumming* da seguinte forma:

²² (Jackson 2003, citado por Reimer 2013, 35) tradução livre

²³ (Reimer 2013, 10)

As técnicas performativas dos rudimentos fundiram-se com as técnicas Africanas, Afro-americanas e as tradições Franco-crioulas de Nova Orleães. Até ao fim da escravatura em 1865, a famosa Praça do Congo, era o lugar onde os escravos se juntavam uma vez por semana para dançar, cantar e tocar os seus instrumentos tradicionais. Estas tradições fundiram-se com a linguagem de rudimentos militares, para dar origem ao singular estilo de Nova Orleães. As bandas de marcha de Nova Orleães tocavam em celebrações, tais como a de Mardi Gras e outras de carácter social. Estas bandas geralmente incluíam um percussionista a tocar caixa-de-rufos e outro a tocar um bombo com um prato acoplado.²⁴

Outro ponto de viragem dá-se quando os auditórios começam a acolher estas manifestações de rua. Por um lado, a falta de espaço nos fossos de orquestra para acolher dois percussionistas e, por outro, os limitados orçamentos para despesas de pessoal, são apontados como factos que contribuem para o aparecimento de um único percussionista que tivesse de aperfeiçoar a arte de tocar os ritmos que eram anteriormente tocados por dois.²⁵

Pelas mãos dos afro-americanos do início do século, dá-se, na cidade de Nova Orleães, uma reciclagem da marcha europeia, impulsionada pelo que diríamos ser a necessidade de constante adaptação dos seus agentes.



Figura 2 - Marcha militar ao estilo Sousa²⁶



Figura 3 - Exemplo de adaptação de uma marcha militar ao estilo Nova Orleães

²⁴ (Reimer 2013, 11) tradução livre

²⁵ (Nicholls 2008, 30)

²⁶ ibidem

Quando o processo de incorporação do pedal do bombo se generaliza, este percussionista passou a ter as duas mãos livres para explorar com acrescida mestria as restantes peças do *set*, iniciando-se o processo de coordenação a três membros.

2.1.4 Os pratos e a condução

Com a maturação das técnicas dos fabricantes em desenvolver um mecanismo funcional, que permitisse a execução de pratos entrechocados com o outro pé livre, abriu-se caminho à coordenação a quatro membros e, por conseguinte, à consolidação do conceito do *drumset*. Com a elevação do tubo do prato-de-choque que viria a permitir a sua execução, não só com o pé, mas com as mãos também, nasce o *hi-hat*.²⁷ Com esta configuração, a condução do tempo deixaria de ser exclusivamente feita na caixa, passando para o prato-de-choque, arte na qual se notabilizaram bateristas como Papa Jo Jones.²⁸

Neste período, o cinema mudo viria a fazer dos bateristas autênticos sonoplastas, solicitados para criar efeitos sonoros de aprofundado sentido de humor. Esta função acrescentaria à bateria sons bizarros e inesperados tais como “choros de bebé”, bigornas, sinos, “rugidos de leão”, “asãos de nariz”, “tiros de pistola”, etc.²⁹ Isto constituía o *trapset*, derivação do termo *contraption*³⁰

O aparecimento do prato-de-condução, ou *ride cymbal*, tal como lhe chamavam, foi mais um passo em frente rumo ao actual conceito de independência a quatro membros, que tornava possível um outro tipo de estratificação do ritmo. O hábito de usar o bombo para a marcação do tempo, remanescente das marchas de Nova Orleães, caí em desuso com os bateristas do novo estilo de jazz apelidado *bebop*. O desenvolvimento do prato suspenso, ou prato livre, inaugura um período no qual o baterista deixa de conduzir o tempo no prato-de-choque à sua

²⁷ Anteriormente designado por *low-boy*; (Lopes 2015, 16)

²⁸ (Gioia 1997, 307)

²⁹ (Aldridge 1994, 10–12)

³⁰ Em português, “geringonça”

esquerda, passando a fazê-lo no prato-de-condução à sua direita, abrindo, assim, caminho para a exploração melódica dos timbalões.³¹

2.1.5 Os timbalões e a dimensão melódica

O gosto muito em voga pelas ambiências exóticas da selva, e de um certo imaginário egípcio que o mundo de Hollywood despertara, levou os fabricantes de instrumentos de percussão a responder à demanda pelos clássicos tambores chineses, com dimensões cada vez maiores, preconizando o que viriam a ser os timbalões. Estes acabariam por substituir as velhas consolas trazendo ao *kit* uma dimensão melódica. Aliando o seu estilo a uma nova concepção de bateria, Gene Krupa, baterista da orquestra de Benny Goodman, lança, assim o instrumento para um auge de popularidade. Totalmente despojada de acessórios de percussão e, a substituí-los, dois únicos timbalões, um montado sobre o bombo, e um outro, de chão, ambos afináveis - esta configuração personalizada de Krupa viria, assim, a ficar para a história, representando o que Nicholls chama de “o primeiro protótipo de bateria”.³²

Com o *bebop*, como género essencialmente instrumental, o discurso aproximava-se cada vez mais da música pura, e esse factor elevou a bateria a um nível de interactividade crescente. Isto fazia da bateria, mais que um instrumento de acompanhamento, um instrumento capaz de dialogar com os outros instrumentos.³³ Bateristas como Kenny Clark e Max Roach, tornam-se, nesta era, a voz do instrumento.³⁴ Roach inovava, ao procurar uma abordagem melódica da bateria que o levasse a uma expressão mais individualizada.

³¹ (Gioia 1997, 307).

³² (Nicholls 2008, 38)

³³ (Nicholls 2008, 40)

³⁴ (Gioia 1997, 314)

2.1.6 A assimilação dos ritmos do mundo

Ainda que a bateria continuasse a crescer perifericamente para configurações que podiam incluir mais timbalões e um número crescente de pratos, era no seu núcleo de quatro peças que a linguagem se continuava a renovar: ora numa subtil elaboração rítmica de um prato conductor, ora pela forte presença de um jogo entre bombo e caixa, ou ainda por uma hipnótica melodia de tambores; a bateria transforma-se, assim, num instrumento contrapontístico. A forma como tem vindo a assimilar os ritmos do mundo e, por conseguinte, expandindo as suas possibilidades, pensamos poder ser uma manifestação do que Nicholls entende quando define a bateria como “uma secção de percussão em miniatura”. O processo consiste em fazer corresponder a vasta paleta dos sons do mundo, à paleta sonora da bateria jazz/rock.



Figura 4 - Paleta tímbrica básica da bateria jazz/rock

Exemplar deste processo é o manual dos anos noventa, *Afro-cuban Rhythms For Drumset*³⁵ da autoria de Frank Malabe e Bob Weiner. Esta publicação transpõe os ritmos da Santeria Cubana e da *salsa* Nova-iorquina, para o *american drumset*.

Para todos os bateristas vindos de uma tradição musical fundada no jazz ou no rock, ou seja, em géneros puramente baterísticos, a assimilação dos ritmos contidos neste trabalho constituíam um desafio que consistia em coordenar com os quatro membros, padrões que, na sua origem, eram tocados por três ou quatro percussionistas.

Nas figuras abaixo representadas, podemos ver a transcrição de exemplos de assimilação de diferentes culturas percussivas que o instrumento manifesta.

³⁵ (Malabe e Weiner 1994)



Figura 5 - Exemplo da transposição de um ritmo de son Afro-cubano para a bateria



Figura 6 - Exemplo da transposição de um ritmo da tabla Indiana para a bateria³⁶



Figura 7 - Transposição do ritmo Peruano “festejo” para bateria³⁷

Em todos estes exemplos, prevalece a ideia de uma vocação em assimilar e traduzir toda uma diversidade de culturas percussivas, que vai muito além do tradicional *timekeeping*, numa coordenação de contrapontos rítmicos que lhe permite dialogar dentro de novos contextos musicais. Nas palavras do músico indiano, Trilok Gurtu, “As tablas e os outros tambores, como os da bateria, são tudo a mesma coisa. A bateria é, na verdade, um instrumento muito recente, mas as tablas e as congas vêm de há muitos anos. Logo, tudo o que fizemos na bateria, não vem da bateria propriamente, mas de instrumentos como as congas e as tablas. Tudo na bateria é emprestado. Os padrões básicos vieram todos de África.”³⁸

³⁶ (Diethrich 1995)

³⁷ (Susnjar 2013, 46)

³⁸ (Mattingly 1992b) tradução livre

2.2 Discussão das lacunas actuais na investigação da temática deste projecto educativo

Na sua dissertação “Técnica Estendida Na Performance de Músicos Brasileiros”, Carinci, ao reflectir sobre o processo histórico que converge na invenção do *american drumkit*, e sobre as múltiplas transfigurações que o instrumento assume ao contactar com a modernidade, remata: “Hoje a bateria tem a possibilidade de ser desmontada, fazendo o processo ao contrário, e ser remontada com peças não tradicionais, ou seja, sob uma perspectiva estendida.”⁴⁰. No levantamento histórico que faz das técnicas de execução estendidas⁴¹ e das configurações utilizadas por nomes como Max Roach, Han Bennink, Al Foster ou Fritz Hauser, autores que considera terem contribuído para uma visão aberta da bateria, Carinci questiona o paradigma da bateria jazz/rock - a configuração de 5 peças, que Lopes⁴² lembra, acontece por via da “globalizante visibilidade de estilos musicais como o jazz e o rock”, e das “escolhas de marketing da indústria de instrumentos”.

Também Reimer trabalha um reportório no qual o seu *kit* incorpora instrumentos, tais como o *glockenspiel*, ou uma guitarra acústica que percute com uma baqueta.⁴³ Outro aspecto interessante sobre o qual o trabalho de Reimer se debruça, é o recurso à bateria como instrumento de composição, no qual a linguagem do instrumento é usada como material temático para a composição das diferentes vozes de um *ensemble* musical.

Tanto Reimer como Carinci, exploram a ideia de uma bateria aberta, tanto no sentido em que à configuração de base do instrumento se possam acrescentar outras peças, como através da substituição de uma peça por outra que, desempenhe a mesma função, ou expanda a sua função original.

⁴⁰ (2012, 32)

⁴¹ “Estendidas” no sentido em que funcionam como uma extensão do instrumento-base.

⁴² (Lopes 2015, 9)

⁴³ («Excerpt #1 from Nicole Lizée’s “The Man with the Golden Arms: Concerto for Drumset and Orchestra” - YouTube» 2016)

A designação da concepção aberta-fechada é atribuível a Thiago Aquino, como forma de “designar a personalização ou não em relação à montagem da bateria”⁴⁴.

Acima de tudo, pensamos que estas distinções fazem sentido, não como uma forma de colocar o passado e o presente em campos opostos, mas como forma de ilustrar como o presente surge alicerçado no passado. Quando nos referimos à bateria jazz/rock como uma configuração fechada, estamos a reconhecer o estado de consolidação que o *kit* de Gene Krupa representou, que abriu caminho para que toda uma nova vaga de gerações de bateristas passasse a discursar em território comum, num mesmo idioma.

No entanto, se no contexto da *performance*, bateristas e percussionistas terão bem delimitado o que são, ou não são, os limites da bateria, sendo que, para eles, admitamos, o conceito de desconstrução seja um conceito facilmente apreensível, no contexto pedagógico, onde se pretenda explorar o discurso idiomático da bateria num campo mais propício à bateria colectiva e à composição, pensamos que devemos fazer acompanhar este processo de desconstrução, de uma metodologia capaz de sintetizar os conceitos de base que estiveram na génese da construção do instrumento.

A definição de uma metodologia para a desconstrução da bateria jazz/rock, e a formulação de uma representação teórica da bateria aberta será, de resto, objecto de estudo nas sessões práticas deste projecto.

2.2.1 O papel de novas configurações tímbricas

Inerente à evolução que conduziu à configuração da bateria jazz/rock, tem estado o apurar do que Reimer chamaria por uma base idiomática⁴⁵. Nesta base idiomática está todo o vasto reportório de ritmos, pelos quais o instrumento é

⁴⁴ (Aquino 2008, 605–610)

⁴⁵ (Reimer 2013, 33) Para contrapor a uma visão não-idiomática, o autor refere obras como *Black Page* de Frank Zappa, na qual o compositor não se reporta ao *modus operandi* típico do baterista.

identificado. A ideia de transfigurar o instrumento, ou seja, alterar a configuração, quer pela substituição de uma peça por outra timbricamente equivalente, ou a sua substituição por outra de timbre inesperado, contribui para a possibilidade do instrumento romper com um ciclo de previsibilidade⁴⁶. A linguagem padronizada do baterista, desdobra-se, a partir da reconfiguração personalizada do instrumento, em possibilidades de conteúdo rítmico de carácter inesperado.



Figura 9 - Padrão rítmico X

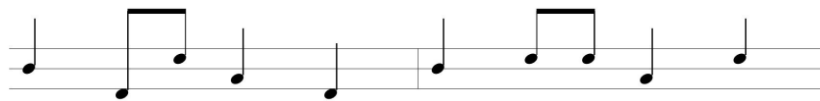


Figura 10 - Exploração melódica do padrão X

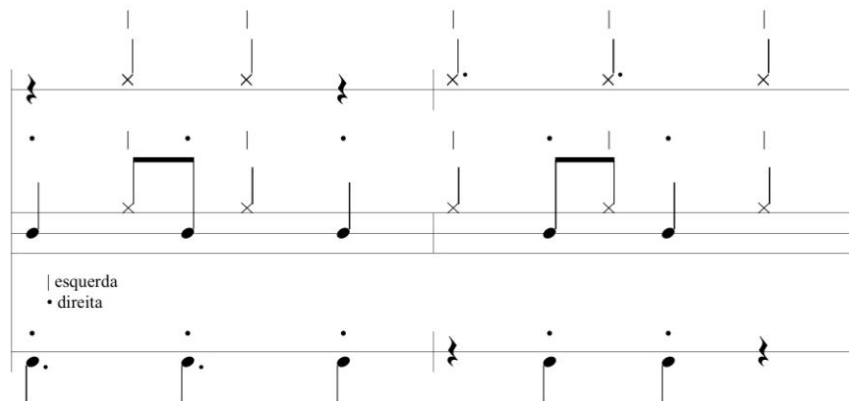


Figura 11 - Efeito da diferenciação tímbrica, na percepção do padrão X

⁴⁶ (Carinci 2012)

2.2.2 O papel do processo notacional

Seja na performance, seja no ensino, o uso da notação musical na música ocidental tem sido bem estudado. Sabemos bem o quão relevante tem sido o seu papel na transmissão da música através dos tempos. Assim como o papel importante que desempenha nas partilhas criativas entre músicos. Tanto as pesquisas exaustivas de Rastall sobre o historial europeu que vai do Cancioneiro Gregoriano a Stockhausen⁴⁷, como as visões sociopolíticas de Chris Cutler sobre o papel dos processos de *notação oral*⁴⁸ na música popular, mostram-nos que os elos da cadeia laboral da música que unem, compositor, maestro, intérprete e ouvinte, não teriam, certamente, os mesmos contornos, sem a intermediação dos suportes notacionais.

Na história da bateria, este elemento de intermediação teve a sua própria evolução que sabemos ter originado das normas da percussão clássica⁴⁹, na qual as partes do bombo, da caixa, e dos restantes instrumentos, eram escritas em sistemas separados, para serem interpretadas por diferentes músicos. Obras como *West Side Story* (1957) de Leonard Bernstein, mostram-nos já uma representação notacional da bateria num único pentagrama.

As propostas da Percussion Art Society⁵⁰ para a adopção de um sistema de notação para a bateria, que tenda a ser universal, assumem, por assim dizer, a materialização notacional do processo que converge para a consolidação da bateria jazz/rock, sendo essas propostas motivadas por uma coerência na procura de uma convenção notacional, na qual compositores, orchestradores e intérpretes se revejam. Nesta a óptica que vigora, o pentagrama com a *drumkey* (Figura 12) a legendar a correspondência entre símbolo e som, vai certamente perdurar onde se pretender que uma dada tradição musical perdure também. Na

⁴⁷ (Rastall 1983)

⁴⁸ (Cutler 1993) Por “notação oral” procuramos sintetizar a hipótese levantada por Cutler, nas quais os processos de transmissão musical que recorrem aos suportes áudio, situar-se-ão a meio caminho entre a transmissão oral e a escrita. Ex.: o papel dos discos de vinil na aprendizagem dos músicos de Jazz, ou as *demos* em formato multipista usadas entre músicos da música Pop/Rock.

⁴⁹ (Lopes 2015, 20)

⁵⁰ (Weinberg 1994)

entrevista que realizámos ao músico/professor Michael Lauren⁵¹, autor de diversas publicações dedicadas ao instrumento, persistiu a ideia de que o pentagrama legendado representa a possibilidade do baterista “relacionar-se ao mesmo nível com os outros músicos.” Admite, Lauren, no entanto, que, dadas as inúmeras configurações que o instrumento pode assumir, nunca se alcançará uma notação que não dependa de uma legenda.

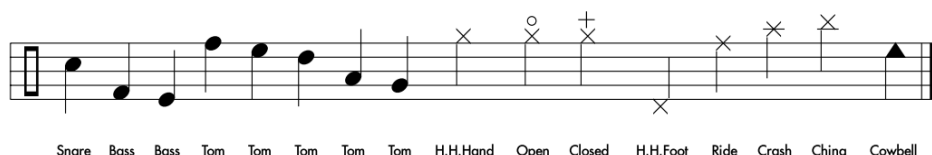


Figura 12 - Drumkey (legenda) convencionada pela Percussive Arts Society

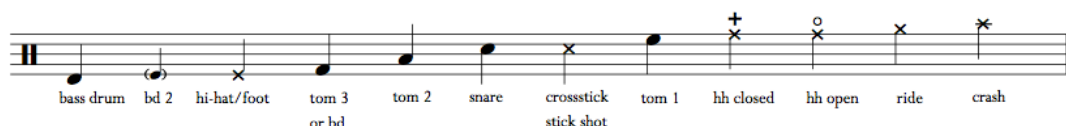


Figura 13 - Exemplo de legenda usada em diversas publicações

O facto das convenções da APS, serem motivadas por uma lógica na qual o signo representa um instrumento específico, coloca-nos, sob uma perspectiva evolutiva, uma questão: como é possível representarmos passagens para *beatbox*, ou para baterias de objectos diversos, ou, ainda para baterias de percussão corporal, baseadas em ritmos baterísticos, quando a vocação do pentagrama para bateria, tem convergido no sentido de uma representação concreta do *drumset* americano? À luz desta questão, pensamos que a resposta deva passar por uma representação teórica capaz de representar, não o instrumento *per se*, mas a linguagem pela qual o identificamos. Uma representação na qual a dimensão gráfica realce, não as características particulares do instrumento, mas as universais. À semelhança da forma como podemos ler num pentagrama uma melodia, independentemente do instrumento para o qual foi escrita, será, igualmente, concebível um sistema de representação idiomática de um dado ritmo baterístico, num plano abstracto?

⁵¹ Ver Anexo 1 - Entrevista a Michael Lauren

2.3 Apresentação das questões de investigação: a desconstrução da bateria jazz/rock

A ideia de uma bateria transfigurada pelos objectos sonoros do quotidiano é, hoje, uma imagem à qual estamos habituados. Nas escolas, nas ruas ou nos palcos, manifestações nas quais, contentores, baldes ou vassouras, substituem as convencionais peças da bateria, desempenhando uma função análoga, são sinais incontornáveis de contemporaneidade.⁵² Poderá esta constatação ser uma manifestação da analogia de Nicholls, segundo a qual a bateria é uma secção de percussão em miniatura? De que forma poderíamos desenvolver uma metodologia baseada em tal conceito?

Para o construtor de instrumentos, William Weir, a capacidade dos novos instrumentos musicais em singrarem, depende, em grande parte, na forma como conseguem equilibrar a componente novidade *versus* familiaridade. Ainda que os nossos objectivos aqui não se prendam com a invenção de algo novo, e sim com a recontextualização, para efeitos pedagógicos, da bateria, iremos, nesta secção, num exercício de equilíbrio entre o novo e o familiar, explorar a ideia da desconstrução da bateria convergente numa matriz, cujas possíveis transfigurações se sustentem num modelo funcional, com o qual estamos historicamente familiarizados.

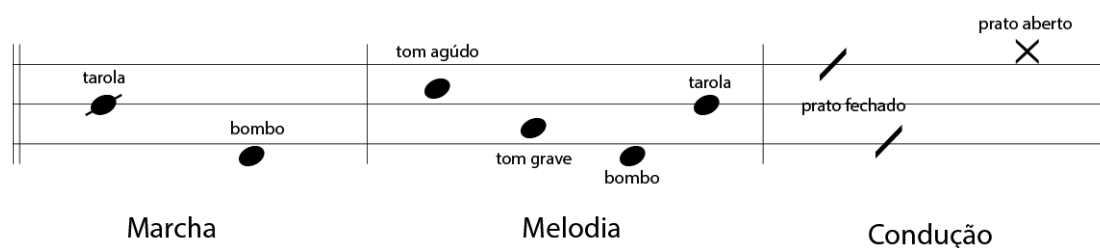


Figura 14 – Matriz funcional para a bateria aberta

Queremos saber até que ponto pode esta desconstrução teórica funcionar como uma forma de dar ao aluno um modelo funcional de referência, que lhe permita

⁵² (Weir 2012)

abordar o universo da percussão, e dos objectos sonoros em geral, apartir de um modelo de abstracção que sustente a criatividade em ambiente escolar.

2.3.1 O trigrama da bateria aberta

Ao contrário do sistema de representação das notas musicais no pentagrama, que se dispõem sequencialmente segundo o critério da altura do som, e cuja descodificação depende de uma única clave que referencia todas as sete notas, na bateria, não nos assiste uma mesma lógica sequencial que permita uma leitura imediata. Após um período de aprendizagem, lemos as sete notas numa pauta, sem a necessidade de uma legenda a intermediar esse processo. Ora, na bateria, como instrumento de altura não definida, ou semi-definida, para estipularmos um critério na representação dos sons, teremos de nos reportar, não à altura do som, mas ao seu timbre e à sua tessitura, enquanto elementos que efectivamente definem a função de cada peça da bateria.

Na elaboração do trigrama da bateria aberta que acompanhou as sessões de trabalho, assistiu-nos a ideia de inscrever no trigrama, funções baterísticas, num sentido, mais ou menos, análogo ao que no pentagrama se inscrevem os graus tonais.

Na perspectiva do músico, (leia-se, não-percussionista), deixa de ser necessária uma legenda de conversão para ser entendida (o que não significa que não requeira o seu próprio processo de aprendizagem), já que, no trigrama, a bateria aberta faz-se representar imediatamente em domínio próprio, no qual se estabelece uma ligação entre signo e som, que apenas depende de duas premissas:

[1] Associamos a posição que a nota ocupa no trigrama, à posição que a peça ocupa na configuração do instrumento modelo: a bateria jazz/rock. Sugere-se que associação entre posição escrita e posição configurada, não determine se, por exemplo, um objecto sonoro configurado na posição do bombo, deva forçosamente ser tocado pelo pé.

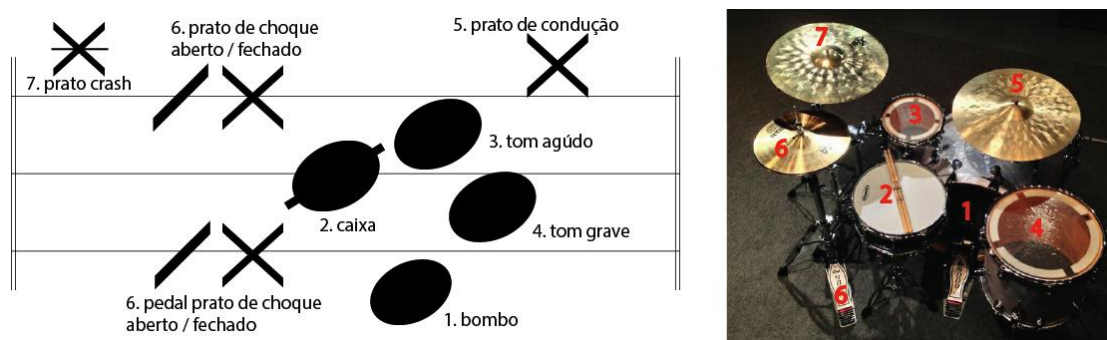


Figura 15 - Os sons no trigramma

[2] A cabeça da figura, representa uma das quatro categorias tímbricas que aqui estabeleceremos como básicas, inspiradas no processo de selecção natural que a bateria jazz/rock, podemos dizer, encarna: **a)** o membrafone de altura semi-definida que vai do bombo ao timbalão (tom) agúdo; **b)** a caixa-de-rufo, enquanto membrafone/idiofone preparado⁵³; **c)** o prato aberto: idiofone metálico, percutido, de som longo; e **d)** o prato fechado: idiofone de metal ou madeira, de concussão ou de percussão, de som curto.



Figura 16 - As quatro principais categorias tímbricas da bateria aberta

Existem, naturalmente, outras categorias tímbricas contidas na paleta da bateria jazz/rock, tais como o *rimshot* ou o prato *crash*, que numa primeira fase, porém, optámos por não incluir, tendo em conta a necessidade de estreitar a gama de recursos sonoros. Esta forma de representação tem as seguintes vantagens, a nosso ver:

- É pensada para facilitar a escrita à mão
- Permite uma desassociação à configuração fechada da bateria jazz/rock
- Facilita a definição de funções, por não ser móvel
- É pensada para ser entendida por qualquer músico

⁵³ Os bordões funcionam como um elemento modificador do timbre, que imprime à caixa-de-rufo a sua identidade tímbrica característica.

FUNÇÃO		função de MARCHA		função de CONDUÇÃO		função MELÓDICA			função ACENTUAÇÃO		
DESIGNAÇÃO TRADICIONAL		BOMBO	CAIXA-DE-RUFO	PRATO-DE-CHOQUE	PRATO DE CONDUÇÃO	TIMBALÃO agúdo e grave	BOMBO	CAIXA-DE-RUFO (sem bordões)	PRATO CRASH	SINO DO PRATO	GOLPE DE ARO
SÍMBOLO DA CATEGORIA TÍMBRICA (cabeça da nota) E POSIÇÃO NA CONFIGURAÇÃO MODELO (posição no trigrama)											
DESIGNAÇÃO ABERTA		BOMBO	CAIXA / TAROLA	PRATO FECHADO	PRATO ABERTO	TOM	BOMBO	CAIXA DESLIGADA	CRASH	SINO	GOLPE DE ARO
REGISTO FREQUENCIAL (RELATIVO)	Agúdo			x	x				x	x	
	Agúdo-médio		x			x		x			
	Médio		x			x		x			x
	Médio-grave					x					
	Grave	x				x	x				
CARACTERÍSTICAS TÍMBRICAS, MATERIAIS E ENVOLVENTES ACÚSTICAS ASSOCIADAS		surdo	claro	sêco	ressonante	redondo	surdo	ataque definido	brilhante	brilhante	Semi-definido
		cheio	ataque definido	curto	brilhante	semi-definido	cheio	Semi-definido	denso	definido	madeira
		Semi-definido			complexo	ressonante	Semi-definido		longo	longo	
					metálico						

Figura 17 - Matriz funcional para a bateria aberta

3 MÉTODOS USADOS

3.1 O grupo de trabalho: Alunos da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

O grupo de alunos que participou nestas sessões encontra-se a frequentar a disciplina de Percussão, no segundo ano da licenciatura de Ensino de Educação Musical no Ensino Básico, na escola do Instituto Politécnico do Porto. Na sua maioria, têm formação geral de instrumento com um grau de proficiência razoável. Alguns exercem, ainda, actividade como músicos em diversos tipos de conjuntos musicais, outros, ainda, exercem funções no ensino de Actividades Extracurriculares, ou em escolas de música privadas. As doze sessões incluíram a participação de um número total de quinze alunos. A conclusão do semestre ao longo do qual estas sessões ocorreram, terminou com uma prova na qual, além de interpretarem o reportório definido no programa da disciplina, os alunos organizaram-se em duos e trios, para criarem um momento para percussão, em três partes: um momento para percussão corporal, um segundo, para os tradicionais instrumentos de percussão, e um terceiro momento, para objectos sonoros do quotidiano. A composição desta peça aberta, estruturar-se-ia, de acordo com a própria composição das baterias de objectos sonoros reunidos pelos alunos. Por razões logísticas, não pôde ser aqui apresentado um registo dessas provas de avaliação.

Tendo em conta que os projectos escolares onde estes futuros professores se movimentarão, passará, frequentemente pelo contexto das músicas populares urbanas ou tradicionais, parece-nos, por isso mesmo, desejável que o seu léxico musical reflecta um contacto com as linguagens rítmicas desse mesmo universo. Acresce-se, ainda, o facto de haver fortes probabilidades de, nas instituições onde estes futuros educadores trabalharão, nem sempre existirem recursos instrumentais de grande investimento, o que sugere que toda e qualquer abordagem criativa aos objectos sonoros do quotidiano, deva ser devidamente contemplada no ensino escolar, básico ou artístico.

3.2 Desenho de estudo: desconstrução da bateria jazz/rock

Quando falamos da desconstrução da bateria, não falamos de uma desconstrução peça-a-peça, mas uma na qual procuramos isolar as funções históricas do instrumento, aqui designadas por *funções baterísticas*. Após o exercício da primeira sessão, na qual os alunos intervieram sem qualquer sugestionamento prévio, as sessões seguintes, foram especificamente subordinadas ao mote da bateria aberta, e iniciaram-se com uma componente histórica, na qual se falou um pouco do instrumento. Os quadros seguintes resumem uma redução teórica das principais peças da bateria. Não foram dadas aos alunos, mas serviram ao professor de referência no processo de simplificação.

[1] O BOMBO

PRODUÇÃO SONORA	Convencionalmente tocado com um pé que aciona o pedal de bombo
REGISTO	É o som mais grave numa bateria convencional
TIMBRE	Timbre encorpado, ressonante, com decaimento rápido
EXECUÇÃO	Metricamente, o instinto tende a posicionar o bombo nos tempos fortes do compasso, o que não quer dizer que tal seja, porém, regra. Tende a alternar com a caixa.

[2] A CAIXA

PRODUÇÃO SONORA	Também vulgarmente designada por <i>tarola</i> , é convencionalmente tocada com baquetas ou vassouras, embora haja outras possibilidades de produção sonora
REGISTO	Situa-se entre o grave do bombo e o agudo dos pratos
TIMBRE	Brilhante e com ataque definido, normalmente distinto das restantes peles em resultado do efeito modificador do timbre produzido pelos bordões, que vibram quando em contacto com a pele inferior. Dado o efeito modificador deste sistema de bordões, podemos dizer que se trata de um tambor preparado. Quando este sistema de bordões é desligado, a caixa produz um som de altura mais definida, semelhante aos restantes tambores da bateria.
EXECUÇÃO	Na sua função de estabelecer a pulsação, tende a tocar nos tempos metricamente fracos, em alternância com o bombo.

[3] OS PRATOS CONDUCTORES

PRODUÇÃO SONORA	Os pratos, livre, ou de choque, podem ser tocados com baquetas ou, no caso do prato-de-choque, com o respectivo pedal.
REGISTO	Os pratos têm um som agúdo e timbricamente complexo, de altura pouco ou nada definida.
TIMBRE	O prato livre, sendo um prato suspenso, decai lentamente quando tocado. O prato-de-choque, por outro lado, tem um som curto se mantivermos pressionado o pedal que o mantém encostado ao inferior. Quando o pedal é libertado, o som sustem-se como num prato livre.
EXECUÇÃO	Têm, tradicionalmente, a função de tocar linhas rítmicas conductoras que sustêm a pulsação da música através da marcação do tempo, da sua subdivisão, ou da execução de linhas rítmicas mais ou menos constantes.

[4] OS TIMBALÕES (ou TONS)

PRODUÇÃO SONORA	Normalmente são tocados com baquetas ou vassouras, embora haja outras possibilidades de produção sonora
REGISTO	A altura dos timbalões é definida pelo tamanho da caixa-de-ressonância e pela tensão da pele. Tipicamente, o par agudo-grave é afinado por ordem escalonada, podendo a extensão do conjunto de timbalões ir desde a altura da caixa, até, aproximadamente, a altura do bombo.
TIMBRE	“Redondo”, “cheio” e ressonante, de altura semi-definida.
EXECUÇÃO	Este conjunto de timbalões desempenha uma função melódica, que tanto pode acrescentar diversidade tímbrica à marcação do tempo, como pontuar a estrutura da música.

3.2.1 A função *Marcha*

À luz do contexto histórico onde o *double drumming* surge, propomos aqui o uso do termo *marcha* como forma de nos referirmos a um jogo rítmico entre dois sons, predominantemente alternantes, de timbres contrastantes, e que pode ir desde, um simples movimento binário, como descrever um desenho rítmico de características imprevisíveis. Em ambos os casos, por *Marcha*, designamos o jogo rítmico de efeito propulsivo com que o baterista define o carácter da música.

A título de exemplo, Bob Moses observa que o intrincado jogo rítmico de Steve Gadd na canção “Fifty Ways to Leave Your Lover” de Paul Simon, quando analisado ao pormenor, sugere uma reminiscência das velhas marchas militares norte-americanas.⁵⁴ Em última análise, podemos identificar na generalidade dos géneros musicais, nos quais a bateria entra, características da marcha.

3.2.2 A função *Melódica*

Quando, no contexto da bateria, falamos de uma abordagem melódica, estamos a enquadrar essa abordagem num contexto que poderíamos definir como simultaneamente ancestral, como quando pensamos nos elementos melódicos de um Gamelão de Bali, ou no fraseado de um tocador de tabla do Norte da Índia, como, também, num contexto moderno, como quando nos deixamos envolver pelo gradual desdobramento tonal das obras de Steve Reich. Em qualquer uma das perspectivas, o potencial melódico da bateria não pode ser visto como subsidiário da lógica da harmonia funcional europeia. Na sua tese intitulada *Melodic drumming in contemporary popular music: an investigation into melodic drum-kit performance practices and repertoire*, o pesquisador Michael Jordan, define uma abordagem melódica por “técnicas performativas aplicadas à bateria, que facilitam a criação de elementos melódicos na performance e na composição”.⁵⁵ Nas sessões desenvolvidas com os alunos, muitas vezes, a abordagem melódica traduziu-se na exploração de um motivo melódico, a partir do qual elaborámos variações; ou de uma relação tonal que estabelecemos entre a bateria e outros instrumentos de altura definida, ou não definida. Ou ainda, num padrão rítmico que usou a afinação de um tambor, ou de um idiofone, como elemento estruturante.

Muitas vezes, os termos *abordagem linear* e *abordagem melódica*, são erradamente empregues como equivalentes. Como vimos no capítulo 2.2.2, a propósito do efeito que a diferenciação tímbrica tem sobre um movimento linear, a ocorrência de um elemento tímbrico contrastante, tende, a quebrar o

⁵⁴ (Moses e Mattingly 1984, 11)

⁵⁵ (Jordan 2009, 9)

efeito melódico dessa linha. O que, todavia, não é o mesmo que dizer que uma linha com ocorrências tímbricas contrastantes, seja desprovida de elementos melódicos.



Figura 18 - Exploração melódica da bateria



Figura 19 - Exploração linear da bateria

Procurámos que a pertinência desta questão se faça traduzir na representação notacional na qual procuramos um princípio de coerência, atribuindo a cada categoria tímbrica da bateria, a sua própria cabeça de figura.

3.2.3 A função *Condução*

A função associada ao prato livre e ao prato-de-choque é frequentemente vista, juntamente com o bombo e a caixa, como parte integrante da função de *timekeeping*. Nos géneros musicais onde o papel da bateria se restringe mais à função de marcar o tempo, o triângulo bombo-tarola-prato conductor, integra as duas funções *marcha* e *condução*. Historicamente, foi quando os bateristas começaram a transferir os ritmos da mão conductura, da caixa para o prato-de-choque, primeiro, e, mais tarde, com o *bebop*, para o prato livre, que se começou a fazer uma distinção clara entre o papel dos pratos e o papel da caixa e do bombo. Essa distinção é clara se nos determos em exemplos tais como o ritmo do *songo* (Figura 20), ou de padrões usados por bateristas do *bebop* (Figura 21), nos

quais constatamos que a mão conductura estabelece claramente a marcação do tempo e sem a qual o jogo bombo-caixa é metricamente ambíguo.



Figura 20 - Ritmo do Songo



Figura 21 - Variações típicas do estilo bebop

3.2.4 SESSÃO #1: Exercício de percussão corporal (criação livre, não sugestionada) e sua transposição para baterias de objectos percussivos

Abordámos o grupo de alunos a frequentar o módulo de Percussão da disciplina de Prática Instrumental e Vocal, com o objectivo dos próprios criarem uma série de padrões rítmicos para percussão corporal que obedecessem a um critério de fácil transmissibilidade. Tendo em conta a formação de base dos alunos em causa não contar com uma experiência significativa neste domínio, não seria expectável uma resposta musical que evidenciasse mais do que as inclinações naturais de cada um. Procurámos, assim, não influenciar os alunos com exemplos prévios. A ideia era perceber até que ponto estes futuros professores trariam consigo uma bagagem de vocabulário rítmico, passível de ser enquadrado num dado contexto musical. Frisámos que a criação dos ritmos deveria preceder a sua anotação gráfica e nunca o contrário, sobre o risco da sua exequibilidade se comprometer.

Apesar dos recursos sonoros sugeridos aos alunos, terem implícita uma correspondência com a lógica da bateria jazz/rock, tal aspecto, não havia sido, nesta fase, abordado.



Figura 22 - Recursos sonoros para o exercício #1 de percussão corporal

Nas figuras 22 a 26 podemos ver alguns dos padrões criados e transcritos pelos alunos:



Figura 23 - Exercício 1: Criação livre de padrão rítmico para percussão corporal (Ana)



Figura 24 - Exercício 1: Criação livre de padrão rítmico para percussão corporal (Bruno)

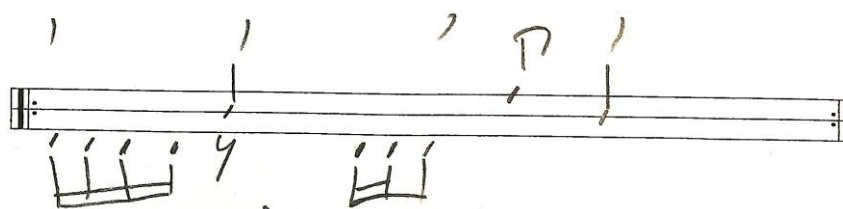


Figura 25 - Exercício 1: Criação livre de padrão rítmico para percussão corporal (João)

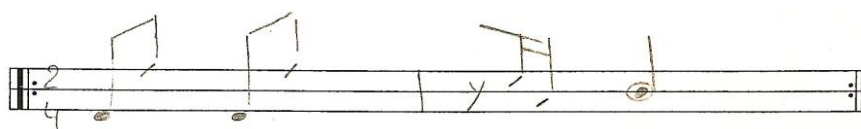


Figura 26 - Exercício 1: Criação livre de padrão rítmico para percussão corporal (Jorge)



Figura 27 - Exercício 1: Criação livre de padrão rítmico para percussão corporal (Mariana)

O desafio prosseguiu por se pedir ao aluno que imitasse timbricamente estes mesmos padrões recorrendo a instrumentos de percussão.

Nos seguintes vídeos, podemos ouvir o padrão originalmente tocado com percussão corporal e, posteriormente, transposto para uma bateria de instrumentos de percussão à escolha do aluno:

🕒 📌 DVD/LINKS faixas 1-16 (SESSÃO #1):

Ficheiro DVD/Link # 1 - Ex.1: PADRÃO A para percussão corporal (Ana)
Ficheiro DVD/Link # 2 - Ex.1: PADRÃO A para instrumentos de percussão (Ana)
Ficheiro DVD/Link # 3 - Ex.1: PADRÃO B para percussão corporal (Bruno)
Ficheiro DVD/Link # 4 - Ex.1: PADRÃO B para instrumentos de percussão (Bruno)
Ficheiro DVD/Link # 5 - Ex.1: PADRÃO C para percussão corporal (João)
Ficheiro DVD/Link # 6 - Ex.1: PADRÃO C para instrumentos de percussão (João)
Ficheiro DVD/Link # 7 - Ex.1: PADRÃO D para percussão corporal (Jorge)
Ficheiro DVD/Link # 8 - Ex.1: PADRÃO D para instrumentos de percussão (Jorge)
Ficheiro DVD/Link # 9 - Ex.1: PADRÃO E para percussão corporal (Mariana)
Ficheiro DVD/Link # 10 - Ex.1: PADRÃO E para instrumentos de percussão (Mariana)
Ficheiro DVD/Link # 11 - Ex.1: PADRÃO F para percussão corporal (Orlanda)
Ficheiro DVD/Link # 12 - Ex.1: PADRÃO F para instrumentos de percussão (Orlanda)
Ficheiro DVD/Link # 13 - Ex.1: PADRÃO G para percussão corporal (Rita)
Ficheiro DVD/Link # 14 - Ex.1: PADRÃO G para instrumentos de percussão (Rita)
Ficheiro DVD/Link # 15 - Ex.1: PADRÃO H para percussão corporal (Teresa)
Ficheiro DVD/Link # 16 - Ex.1: PADRÃO H para instrumentos de percussão (Teresa)

ANÁLISE DA SESSÃO #1:

Há dois aspectos interessantes a referir sobre esta primeira sessão de trabalho:

[1] Acerca do conteúdo rítmico trabalhado com percussão corporal, a resposta musical dos alunos que não exploraram o movimento alternante direita-esquerda (Ficheiro DVD/Link # 7), é mais estática e tem um carácter, que diríamos, menos contagiante. Ainda que, de um modo geral, os padrões desenvolvidos pelos alunos, pequem pela existência de uma pausa no 4 tempo (o que afecta a sensação de circularidade do padrão), diríamos que os exemplos que exploram um movimento rítmico de carácter mais pendular (Ficheiro DVD/Link

5), com alternância de direita-esquerda, imprimem uma maior sensação de movimento ao padrão.

O segundo aspecto, diz respeito ao exercício de transposição sonora no qual os alunos tiveram de adaptar o padrão de percussão corporal por eles concebido, a outra configuração sonora equivalente. Tendo em conta nesta primeira sessão não ter havido nenhuma referência à bateria, os alunos tiveram apenas de usar um critério de transposição coerente: a cada som da bateria corporal, deveria corresponder um qualquer outro som, desde que a relação de alturas entre os cinco sons de percussão corporal, fossem equivalentes à relação de alturas entre os cinco sons da bateria de objectos de percussão. Sendo, porém, difícil definir se, por exemplo, o som da palma seria mais agudo ou mais grave que o som da coxa, ou que o estalido dos dedos, concluiu-se que faria sentido seguir, também, o critério da intensidade dinâmica, que levasse em conta o facto do som da palma ser mais forte do que o som dos estalidos. No todo, independentemente destas premissas serem, mais ou menos, seguidas, pretendia-se que o equilíbrio dinâmico entre os sons fosse equilibrado, ou seja, mais do que um conjunto disperso de instrumentos, um todo orgânico, tal como numa “autêntica” bateria (ficheiros DVD/Link # 6 e 13).

3.2.5 SESSÃO #2: Exercício de percussão corporal (ritmos idiomáticos) e sua transposição para baterias de objectos percussivos

Esta segunda série de exercícios foi realizada após os procedimentos descritos na alínea 3.2, e, ao contrário do exercício não sugestionado da primeira sessão, desta vez os alunos trabalharam com base numa série de ritmos idiomáticos do universo rock. A tarefa consistiu em interpretar os padrões dados (Figura 28) em percussão corporal e posteriormente adaptá-los a uma bateria de objectos percussivos, à semelhança do exercício anterior. Observemos que o recurso à percussão corporal, neste contexto, assumiu a função de substituir a experiência prática da bateria que os alunos, de um modo geral, não tinham. Assim, esta bateria de percussão corporal desempenhou, do ponto de vista da execução mecânica, o instrumento matriz a que os alunos recorreram, mantendo-se,

contudo, uma relação musical com a bateria jazz/rock, pela forma como se procurou reproduzir o seu discurso idiomático.

Este exercício visava, mais uma vez, a competência do aluno em traduzir uma dada paleta sonora, em outra paleta sonora análoga, sendo que, desta vez, ao introduzirmos o conceito da bateria aberta, seria esperado que o padrão original fosse reconhecível na sua versão transposta para instrumentos de percussão. No respeitante à escolha da tessitura dos sons, foi seguida a convenção de que o bombo deveria ser a peça mais grave do *set*, a partir da qual as outras seriam escolhidas.

Se, por um lado, seria desejável que os alunos alcançassem uma configuração que do ponto de vista sonoro fosse o mais semelhante possível ao modelo da bateria jazz/rock, por outro, esperar-se-ia que configurações menos prováveis pudessem representar perspectivas igualmente interessantes. Por respeito a esta subjectividade, não foram impostas directivas demasiado rigorosas. Por razões de exequibilidade, os padrões dados à escolha dos alunos, contemplaram apenas os sons *bombo*, *caixa* e *prato fechado*.



Figura 28 - Padrões idiomáticos de bateria

No quadro em baixo estão listados os ficheiros de vídeo onde podemos ouvir, primeiro, o padrão executado com recurso à percussão corporal, e, em segundo, o mesmo padrão transposto para a bateria de objectos sonoros reunida pelo aluno. Foi dada aos alunos a hipótese de combinar dois ou mais padrões entre si,

daí que alguns dos excertos ouvidos não correspondam a um único padrão escrito.

🕒 📌 DVD/LINKS faixas 17-34 (SESSÃO #2):

Ficheiro DVD/Link # 17 - Ex.2: PADRÃO A para percussão corporal (Ana)
Ficheiro DVD/Link # 18 - Ex.2: PADRÃO A para bateria de instrumentos de percussão (Ana)
Ficheiro DVD/Link # 19 - Ex.2: PADRÃO B para percussão corporal (Carlos)
Ficheiro DVD/Link # 20 - Ex.2: PADRÃO B para bateria de instrumentos de percussão (Carlos)
Ficheiro DVD/Link # 21 - Ex.2: PADRÃO B (alt) para percussão corporal (Catarina)
Ficheiro DVD/Link # 22 - Ex.2: PADRÃO B (alt) para bateria de instrumentos de percussão (Catarina)
Ficheiro DVD/Link # 23 - Ex.2: PADRÃO B para percussão corporal (João)
Ficheiro DVD/Link # 24 - Ex.2: PADRÃO B para bateria de instrumentos de percussão (João)
Ficheiro DVD/Link # 25 - Ex.2: PADRÃO B para percussão corporal (Jorge)
Ficheiro DVD/Link # 26 - Ex.2: PADRÃO B para bateria de instrumentos de percussão (Jorge)
Ficheiro DVD/Link # 27 - Ex.2: PADRÃO B para percussão corporal (Orlanda)
Ficheiro DVD/Link # 28 - Ex.2: PADRÃO B para bateria de instrumentos de percussão (Orlanda)
Ficheiro DVD/Link # 29 - Ex.2: PADRÃO B para percussão corporal (Rita)
Ficheiro DVD/Link # 30 - Ex.2: PADRÃO B para bateria de instrumentos de percussão (Rita)
Ficheiro DVD/Link # 31 - Ex.2: PADRÃO D para percussão corporal (Teresa)
Ficheiro DVD/Link # 32 - Ex.2: PADRÃO D para bateria de instrumentos de percussão (Teresa)
Ficheiro DVD/Link # 33 - Ex.2: PADRÃO E para percussão corporal (Tozé)
Ficheiro DVD/Link # 34 - Ex.2: PADRÃO E para bateria de instrumentos de percussão (Tozé)

ANÁLISE DA SESSÃO #2:

Ainda que, na generalidade, se tenha sentido nos grupos uma certa falta de persistência na exploração de configurações mais criteriosas, é de notar o caso dos alunos que imitaram o som da caixa com bordões, recorrendo a instrumentos como a pandeireta, onde o efeito das soalhas que vibram quando a pele é tocada, sugere o efeito dos bordões (Ficheiro DVD/Link # 34), ou ainda, como no caso da pele de timbale rasgada, funcionar como efeito modificador (Ficheiro DVD/Link # 22).

Atendendo ao facto do objecto sonoro escolhido por alguns alunos para desempenhar a função do bombo, recair sobre um instrumento relativamente

agúdo, como por exemplo, um bongó, a escolha das peças subsequentes teve que se estruturar concordantemente. Ilustrativo desta situação foi o caso do aluno que recorreu ao triângulo aberto para representar o bombo, o abafar do triângulo com a mão, o prato-de-choque, e um sino, para representar a caixa.⁵⁶ (Ficheiro DVD/Link # 24). Esta situação é interessante por sugerir uma antítese à afirmação de Nicholls, já aqui referida, na qual o autor descreve a bateria como uma secção de percussão em miniatura, sendo que, neste caso, teríamos num único instrumento de percussão, uma bateria em miniatura. Ainda que a configuração de uma bateria seja difícil de se projectar num instrumento como o triângulo, lembremos o pandeiro brasileiro, nomeadamente em abordagens como a de Marcos Suzano⁵⁷, na qual as funções do bombo, da caixa e do prato-de-choque, são muito convincentemente reproduzidas.

3.2.6 SESSÃO #3: Exercício de transposição de ritmos idiomáticos para baterias de objectos percussivos, para dois percussionistas.

Nesta sessão, os alunos começaram a trabalhar directamente com os instrumentos de percussão, em grupos de dois, a fim de reproduzirem simultaneamente a linha de condução e a linha da marcha dos padrões rítmicos dados.

Para a escolha dos sons, a turma foi desafiada a procurar ideias fora dos modos de execução convencionais, recorrendo a objectos casuais, superfícies ou texturas, além dos próprios instrumentos de percussão disponíveis.

⁵⁶ NOTA: Numa gravação que antecedeu esta, e que foi acidentalmente apagada, o aluno havia experimentado tocar o terceiro som, o da caixa, com o batente no triângulo abafado.

⁵⁷ («Marcos Suzano - pandeiro funk groove - YouTube» 2007)



Figura 29 - Padrões rítmicos idiomáticos, a duas vozes: Condução e Marcha

⊙ ♪ DVD/LINKS faixas 35-46 (SESSÃO #3):

Ficheiro DVD/Link # 35 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 1 > PADRÃO E)
Ficheiro DVD/Link # 36 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 1 > PADRÃO C)
Ficheiro DVD/Link # 37 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 2 > PADRÃO E)
Ficheiro DVD/Link # 38 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 2 > PADRÃO C)
Ficheiro DVD/Link # 39 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 3 > PADRÃO B)
Ficheiro DVD/Link # 40 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 4 > PADRÃO C)
Ficheiro DVD/Link # 41 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 4 > PADRÃO C)
Ficheiro DVD/Link # 42 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 5 > PADRÃO C)
Ficheiro DVD/Link # 43 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 5 > PADRÃO A)
Ficheiro DVD/Link # 44 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 6 > PADRÃO C)
Ficheiro DVD/Link # 45 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (GRUPO 6 > PADRÃO B)
Ficheiro DVD/Link # 46 - Ex.3: Baterias de objectos percussivos: Marcha e Condução (TUTTI)

ANÁLISE DA SESSÃO #3:

Dos seis duos gravados nestas sessões, assinalamos três casos, nos quais os alunos recorreram a instrumentos graves para estabelecer o som mais grave da bateria, ou seja, o som do bombo. Apontaríamos o caso do grupo 5, que usou a parede de madeira para som do bombo, e a grade do respiradouro para som de caixa. (Ficheiro DVD/Link # 42). Esta configuração, além de eficazmente sugerir o típico jogo rítmico entre bombo e caixa, tal como nos habituamos a reconhe-

lo, acrescenta interesse a um padrão rítmico que, por si só, provavelmente, não nos chamaria à atenção.

De um modo geral, cada configuração reunida pelos alunos, mesmo as que foram baseadas no mesmo padrão, sugerem, cada uma delas, um carácter completamente distinto, caso as usássemos como ponto de partida para uma composição musical.

Dir-se-ia ainda que, os padrões de marcha, nos quais os alunos usaram dois sons melódicos de timbre semelhante, ao invés de dois sons de características bombo-tarola, de características contrastantes, parecem sortir um efeito algo fastidioso, o que possivelmente se deva ao efeito da repetição inconsequente do motivo melódico.

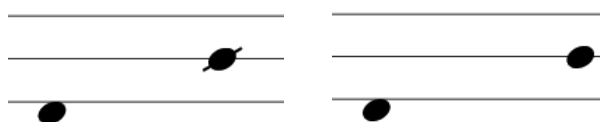


Figura 30 - funções bombo-tarola e elemento melódico na posição bombo-caixa desligada

3.2.7 SESSÃO #4: Improvisação com baterias de objectos sonoros do quotidiano

Para esta sessão, foi pedido a cada aluno que trouxesse de casa, um, ou mais, objectos, que o próprio considerasse produzirem um som interessante. Na aula, cada grupo, composto por dois, ou três alunos, deveria configurar duas baterias de objectos sonoros, de sonoridades distintas cada uma. Deveriam, para tal, sistematizar a forma de tocar cada peça da configuração, procurando a conjugação certa entre as partes do instrumento e o tipo de baqueta utilizada. Foi dito aos grupos com três elementos, que poderiam dobrar uma das partes. Desta vez, os alunos foram desafiados a criarem os padrões rítmicos a serem tocados por cada bateria. No final, os grupos ajustaram o tempo dos seus padrões, de forma a tocarem todos em simultâneo. No quadro seguinte, referenciamos os momentos mais interessantes.

🕒 📌 DVD/LINKS faixas 47-52 (SESSÃO #4):

Ficheiro DVD/Link # 47 - Ex.4: Criação de padrões com baterias de objectos sonoros do quotidiano GRUPO 1
Ficheiro DVD/Link # 48 - Ex.4: Criação de padrões com baterias de objectos sonoros do quotidiano GRUPO 2a
Ficheiro DVD/Link # 49 - Ex.4: Criação de padrões com baterias de objectos sonoros do quotidiano GRUPO 2b
Ficheiro DVD/Link # 50 - Ex.4: Criação de padrões com baterias de objectos sonoros do quotidiano GRUPO 3b
Ficheiro DVD/Link # 51 - Ex.4: Criação de padrões com baterias de objectos sonoros do quotidiano GRUPO 5b
Ficheiro DVD/Link # 52 - Ex.4: Criação de padrões com baterias de objectos sonoros do quotidiano GRUPO 5c

ANÁLISE DA SESSÃO #4:

Nesta sessão, na qual os alunos criaram os seus próprios padrões rítmicos, sentimos que, à semelhança da primeira sessão, houve trabalhos que resultaram algo estáticos, onde uma certa falta de movimento foi notória. À luz desta constatação, ocorre-nos que a capacidade do aluno em gerar elementos rítmicos de função conductora, de características propulsoras, através de um *shaker* ou de um triângulo, constituí, uma competência que a disciplina deve contemplar. Em todo o caso, nos registos observados, nem sempre as funções de marcha ou de condução são estanques. Em alguns casos, os alunos interiorizam a integração das funções de uma forma espontânea.

3.2.8 SESSÃO #5: Exploração aprofundada das funções de Marcha, Condução e Melodia

Nesta sessão de trabalho, os alunos colocaram sobre uma mesa uma série de objectos sonoros do quotidiano trazidos de casa, dispostos de forma algo aleatória, sem qualquer intenção de criar uma configuração em particular. Aqui, os propósitos foram dois: (1) Levar o aluno a valorizar o potencial do objecto do quotidiano na criação musical e, (2) explorar mais aprofundadamente técnicas de execução diversas, dentro das três categorias funcionais da bateria, Marcha,

Melodia e Condução. A estrutura da improvisação dos alunos foi guiada por uma linha temporal desenhada no quadro, ao longo da qual estava indicada a forma segundo a qual os alunos deveriam transitar entre cada modo funcional.

Nas linhas de Condução, os alunos deveriam improvisar, interagindo entre si na criação de padrões rítmicos com instrumentos de registo agudo, onde explorassem ritmos com diferentes texturas, modos de produção sonora, tais como, raspagem, agitação, concussão, etc. Nas linhas de marcha, foram usadas caixas metálicas, de madeira, superfícies tais como tampas de caixa ou paredes. Para as linhas melódicas, foram usados vasilhames, metálicos e de cerâmica, essencialmente.

🕒 📌 DVD/LINKS faixas 53-57 (SESSÃO #5):

Ficheiro DVD/Link # 53 - Ex.5: Grupo 1a Linhas de Condução
Ficheiro DVD/Link # 54 - Ex.5: Grupo 1b Linhas de Condução/Marcha
Ficheiro DVD/Link # 55 - Ex.5: Grupo 1c Linhas de Condução/Marcha/Melodia
Ficheiro DVD/Link # 56 - Ex.5: Grupo 2a Linhas de Condução/Marcha/Melodia
Ficheiro DVD/Link # 57 - Ex.5: Grupo 2b Linhas de Condução/Marcha/Melodia

ANÁLISE DA SESSÃO #5:

Esta sessão, caracterizou-se pela improvisação livre, dentro da qual os alunos puderam interagir de uma forma mais atenta. A ideia da interrelação de várias linhas conductoras que se encaixam em tempo real pareceu-nos positiva.

Muito interessante, também, foi a interactividade entre os dois alunos que dividiram entre eles a função de bombo e caixa. Observe-se a opção da aluna na escolha do objecto sonoro para a tarola ser uma tampa de uma caixa, que à semelhança da membrana do *cajon*, sugere o efeito alterado dos bordões da tarola. Trata-se de um jogo rítmico que ilustra bem a assimilação do conceito de marcha pela forma como os alunos trabalham a alternância entre tempos forte-fraco (Ficheiro DVD/Link # 54).

Numa audição não contextualizada destes registos, tanto podemos identificar passagens nas quais reconhecemos uma ligação ao universo da bateria, como

outras passagens nas quais os sons dialogam sem hierarquias aparentes, que não as que são ditadas pelo instinto criativo dos alunos.

4 CONCLUSÃO

4.1 Resultados e outras considerações

Este projecto educativo procurou desenvolver uma abordagem ao universo da percussão, que fosse atenta à interrelação dos diversos recursos sonoros que a disciplina possibilita. Recorremos, para isso, ao tipo de organização funcional que os bateristas incorporam na sua arte, como forma de trabalhar o movimento e o ritmo, e numa fase seguinte, a tonalidade. A ideia de adaptar uma determinada *performance* a diferentes cenários acústicos, traduziu-se, em termos curriculares, numa forma do aluno aprender a complementar os instrumentos de percussão com qualquer outro tipo de objecto sonoro, mas também a trabalhar a expressão rítmica dos seus géneros mais tradicionais. Numa fase final, foi possível ir um pouco além do território idiomático desses géneros tradicionais, e incorporar, já num registo mais explorativo, outras possíveis interpretações para o conceito aberto.

Não partimos para este projecto, com uma ideia preconcebida daquilo em que se poderia vir a traduzir, a materialização das nossas propostas. A ideia expressa por Pinksterboer, quando diz que “os bateristas têm a possibilidade de realmente comporem os seus instrumentos, e de fazerem arranjos dessa composição de cada vez que o tocam”⁵⁸, interessa-nos, por ver no instrumento, simultaneamente forma e conteúdo.

Numa fase final do semestre, já se tornava possível dirigir as sessões com base numa terminologia, que entretanto se sedimentara na comunicação com a turma. Designações como *função bombo-caixa*, *função prato aberto/fechado*, ou *função timbalões*, foram empregues de forma a permitir uma objectivização dos

⁵⁸ (Pinksterboer 1992, citado por Carinci 2012, 27)

objectivos propostos pelo professor, permitindo, no entanto, uma margem de subiectividade dentro da qual houve espaço para soluções inesperadas.

Para alguns alunos, a ideia de recorrer a objectos do quotidiano pareceu algo inusitada, no entanto, sabemos que há já muito que os instrumentos não convencionais têm o seu lugar numa prática musical contemporânea, e que essa, acreditamos ser uma linha de pensamento que deve ser integrada nos currículos do ensino, básico ou artístico. Pegando nas palavras do percussionista Luís Bittencourt, cujo reportório se destaca por incorporar frequentemente o elemento *água*, uma das competências primordiais do percussionista, considera, é “a capacidade de obter sons de algo, seja um instrumento musical tradicional, seja um objecto qualquer”. Mas esta é, por outro lado, uma abordagem que a experiência nos levou a pensar que deve existir, lado-a-lado, com a aprendizagem das técnicas tradicionais dos instrumentos de percussão.

O tipo de modelo funcional que aqui explorámos, pode ser visto como uma possibilidade de organização entre outras tantas. A simples ideia de nos relacionarmos com qualquer proposta de modelo teórico, pode ser, pensamos, uma forma inteligente de nos libertarmos dos nossos próprios modelos inatos. Numa análise mais distanciada, podemos ver na apaixonante história da bateria, uma constante tensão entre a norma e o desvio. De configuração em configuração, a metamorfose criativa deste instrumento, pode estar apenas no seu começo.

4.2 Reflexão crítica

A simples elaboração da terminologia que aqui procurámos reunir, é, a nosso ver, por si só, salutar. Para efeitos da comunicação, quer em contexto de sala de aula, quer em termos artísticos, há canais de comunicação que se podem abrir quando procuramos desconstruir os nossos processos performativos: quando a matéria que abordamos se concretiza e se traduz numa nomenclatura, qualquer pormenor pode revelar um valor, que de outra forma passaria despercebido. Muitos dos aspectos interessantes nas actuações dos alunos, só foram notados após o visionamento dos vídeos.

Muitos dos processos implicados na performance musical, são extremamente intuitivos. Para um músico experiente, ser capaz de analisar e desconstruir as suas idiossincrasias, requer um cessar momentâneo do modo performativo, que não é fácil, mas que pode apontar caminhos inspiradores. Este trabalho contribuiu para que passasse a ver a bateria como um conceito e não como um aparelho, e essa constatação, de alguma forma, indicou-me que é concebível colocar a bateria no centro de uma hierarquia criativa. Talvez por força das correntes mais conservadoras do jazz-rock, tenhamos visto o instrumento criativamente constrangido, por uma subordinação a contextos onde prevalece o domínio da complexificação harmónica num extremo, ou da infantilização da função da batida, no outro. No entanto, pensamos que a maneira de olhar para a bateria enquanto matriz, com funções distintas, pode sugerir formas interessantes de enquadrarmos, o elemento timbre na composição musical.

Um aspecto menos positivo, no que diz respeito às sessões em sala de aula, foi a limitação do período lectivo (quinze aulas) que impediram a exploração mais aprofundada dos conceitos propostos.

Dada a abrangência do tema escolhido, houve uma manifesta dificuldade em avaliar o grau de aprofundamento adequado a cada vertente do projecto pedagógico.

Ficaram, infelizmente, por se compilar, outras propostas, que nos bastidores deste projecto foram exploradas, tais como formas de representação notacional para a articulação rítmica e dinâmica da bateria.

4.3 Ideias de continuidade nesta linha de investigação

Na continuidade desta linha de investigação estaria certamente a bateria colectiva e o seu possível desdobramento segundo uma lógica de consorte, estruturado, não numa lógica exclusivamente de tessitura, mas na matriz funcional que aqui formulámos. Pensamos que o modelo proposto permitiria uma interessante exploração do papel do timbre na composição. À luz de tal conceito, poderíamos, por exemplo, conceber um consorte de três baterias: uma

bateria de marcha, uma bateria melódica e uma bateria de condução. Estas baterias poderiam se transfigurar timbricamente, de acordo com conteúdos programáticos diversificados, inspirados no cinema, na poesia, no teatro, etc.

Uma bateria aberta, significa que a sua materialização pode ser camaleónica, o que no contexto escolar, por exemplo, pensamos poder ter um grande potencial interdisciplinar. Neste sentido, pensamos que urge uma investigação que re-equilibre a tendência das novas sonoridades adventes do domínio do áudio-digital, e se regresse à valorização do instrumento objecto.

No domínio da composição, a perspectiva de hierarquizar um conjunto instrumental, no sentido da bateria para o piano, ao invés do contrário, seria uma forma interessante de explorar outras formas de organização tonal.

4.4 Referências bibliográficas

- Aldridge, J. 1994. *Guide To Vintage Drums*. Hal Leonard Corporation.
- Aquino, Thiago. 2008. «Bateria e Bateristas: estratégias de um levantamento preliminar». *IV ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia Maceió IV*: 605–10.
- Beck, J. 1995. *Encyclopedia of Percussion*. Routledge.
- Blades, J. 1992. *Percussion instruments and their history*. Bold Strummer Limited.
- Burkholder, James Peter, e Claude V Palisca. 2010. *Norton anthology of western music: ancient to baroque*. Vol. 1. WW Norton & Company Incorporated.
- Carinci, EJ. 2012. «Técnica Estendida Na Performance de Músicos Brasileiros». *mestrado.emac.ufg.br*.
- Cutler, Chris. 1993. *File Under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music*. Autonomedia Brooklyn.
- Diethrich, G M. 1995. «The art of North Indian tabla drumming: adaptations to the African-American drumset tradition».
- Frungillo, MD. 2003. *Dicionário de Percussão*. UNESP.
- Gioia, Ted. 1997. *The history of jazz*. Oxford University Press.
- Jordan, Michael. 2009. «Melodic drumming in contemporary popular music: an investigation into melodic drum-kit performance practices and repertoire».
- Lopes, Eduardo. 2015. «O desenvolvimento da identidade da bateria na pluralidade do séc. XX». Em *Provas de Agregação em Música e Musicologia*.
- Malabe, F, e B Weiner. 1994. *Afro-Cuban Rhythms for Drumset: Book & CD*. Alfred Publishing Company, Incorporated.
- Mattingly, R. 1992a. «Elvin Jones Jazz Machine». *Modern Drummer Magazine*, May.

- . 1992b. «Trilok Gurtu - The Language of Rhythm». *Modern Drummer Magazine*, June
- Michels, UM. 1982. *Atlas de música*. Alianza.
- Moses, Bob, e Rick Mattingly. 1984. *Drum Wisdom*. Modern Drummer Publications.
- Nicholls, Geoff. 2008. *The Drum Book: A History of the Rock Drum Kit*. Backbeat Books.
- Rastall, Richard. 1983. *The Notation of Western Music: An Introduction*. JM Dent & Sons.
- Reimer, BN. 2013. «Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music».
- Susnjar, Daniel. 2013. «A Methodology for the Application of Afro-Peruvian Rhythms to the Drumset for Use in a Contemporary Jazz Setting». *Open Access Dissertations*.
- Weinberg, Norman. 1994. «Guidelines for Drumset Notation». *Percussive Notes*, 15.

Páginas de Internet

- «Bataria (unidade) – Wikipédia, a enciclopédia livre». 2016. Acedido Outubro 22. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bataria_\(unidade\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bataria_(unidade)).
- «Baterias - Significado e Enciclopédia». 2016. Acedido Outubro 24. <http://isignificado.com/significado/Baterias>.
- «Little boy playing improvised drum set - YouTube». 2015. Acedido Junho 23. <https://www.youtube.com/watch?v=j4LmsP4UZlw>.
- «Excerpt #1 from Nicole Lizée's "The Man with the Golden Arms: Concerto for Drumset and Orchestra" - YouTube». 2016. 2012. Acedido Outubro 21. <https://www.youtube.com/watch?v=-KkbSYxiuB4>.

«Marcos Suzano - pandeiro funk groove - YouTube». 2007.

<https://www.youtube.com/watch?v=rEbKk8Qxe-o>.

Weir, William. 2012. «Why Is It So Hard for New Musical Instruments to Catch On?» *The Atlantic*.

<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/02/why-is-it-so-hard-for-new-musical-instruments-to-catch-on/252668/>.

Videos

Serviço Educativo Casa da Música. 2011. *Ao Alcance De Todos*. Portugal.

4.5 Anexos

Anexo 1 - Entrevista a Michael Lauren

ENTREVISTA A MICHAEL LAUREN

Michael Lauren, nascido em Nova York em 1950, ensina ao mais alto nível há mais de 40 anos sendo um dos membros fundadores da Drummers Collective NYC, onde lecionou durante mais de 25 anos.

Professor e pedagogo reconhecido internacionalmente, autor de diversos manuais dedicados à bateria, tais como, *Rhythmic Fundamentals* (Why Not Music) 2010, *The Encyclopedia of Double Bass Drumming* (Modern Drummer Publications) 2000, *Rudiments and Variations* (Why Not Music Publications) 1995, *Understanding Rhythm - A Guide To Reading Music* (Alfred Music) 1991, *Welcome to Odd Times - Mental & Manual Dexterity For The Drum Set* (Hal Leonard Publications) 1981. Segue-se um excerto de uma entrevista realizada em Maio de 2013, na cidade do Porto.

P: As a drummer and as a music educator what are your views on the functionality of the notational system(s) drummers use?

R: The notational system is not uniform. Now it has become much more uniform because of Finale and Sibelius - So basically the big change was that you could actually write drumset notation as you would read any rhythmic notation, or any notation for that matter, that...Rhythms for different limbs, if they were in the same rhythm were beamed together, their lines were together, so if you weren't reading separate lines, you were reading a coordinated rhythm line which is correct. So there were obviously less rests involved and instead of reading three lines - bass drum, snare drum (and cymbal)... but what hasn't been totally defined is which spaces and which lines in the bass clef or the percussion clef for that matter (because percussion clef is what really you need to use).

That has not been codified. Every composer, or every book, basically, come up with what ever the system they want to use depending on how many cymbals, how many drums, although of course, publishing companies, have regularized...it's not the notation, it's more about the key. So...you know...do you need to have a five line staff? No. I don't think you do. But if you're trying to relate it on a musical level to everybody else, I don't see why we should be the ones left out. I think it should be done on a five.

But the reality is...will it make it any easier to read? Reading is about recognizing what's in front of you. So to me it doesn't matter whether you're going to have to read one line, rights and lefts, or you're going to learn to read three lines, bass drum, snare drum, hi-hat, or you're going to learn to read a regular staff and then of course, above the staves and below the staves, like everybody else. If you're able to read percussion music, so why should drumset be any different? It shouldn't be. So, just to clarify that...the notational system as it functions now is becoming much more systematic and uniform. Which is good. I remember for me, in the beginning it was a hard transition to read the new way of reading. It was much easier to me to read individual lines. That's the way I grew up. Reading individual lines.

P: You have a book like that...

R: Yes I have a book like that because that book was down before there was any standard computer software. It was done by hand that book. So, it took me a little while to get used to it. Just like it took me a little while to read scottish traditional of writing rudimental solos. In the end I actually think it's better for reading rights and lefts. Because now you have to read three things.

P: Well, about the notational system, it makes sense that there should be a system not based on a five line staff, because the five line staff was made for *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*...

R: If you say drums can't be relatively pitched, because they are indefinite, but there is a pitch relationship, then yeah...of course...in reality it shouldn't have to be based on a traditional staff. And it was, of course it was liberating that they finally wrote a percussion clef, 'cause why should drum music be written on bass clef?

P: Are there any good reasons why other musicians should learn some of the drumming basics?

R: (yes with the head) I mean rhythm is rhythm is rhythm, and coordination is coordination is coordination, so of course...

P: On the actual kit?

R: Yea, although...No! I'm not convinced of that. I don't think...I think the reading of

vocabulary has to be increased and the feel has to be increased and that's one way to do it. But I don't believe it's necessary for a trumpet player to play drums unless he's excited about that prospect. I don't think learning to play drums, per se, is going to help his trumpet playing. Learning to play rhythm in a deeper way, as a drummer would, is gonna help him play.

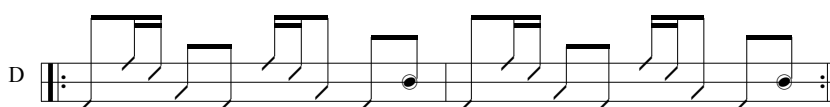
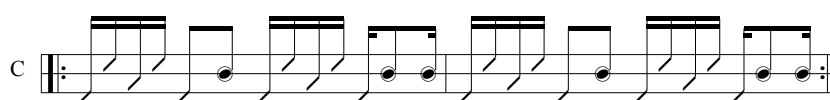
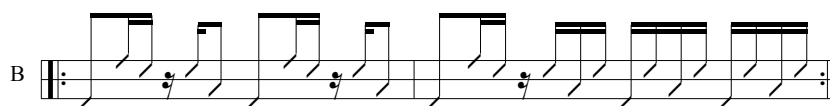
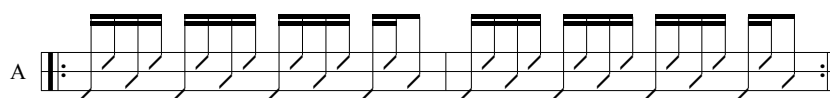
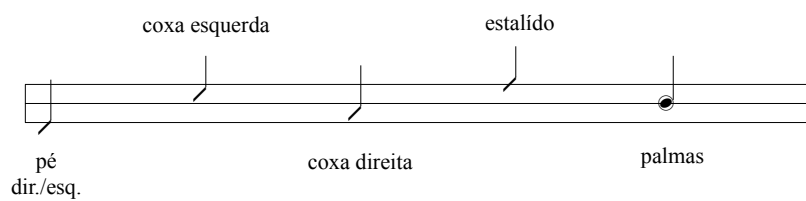
P: Culturally and musically speaking, how do you view the role of the drum kit in relation to the more ancient percussion instrument families?

R: Again, rhythm is rhythm, is rhythm. It's a more contemporary in terms of the history of drums. The most contemporary of configurations. It's the instrument of the XX century. It was an instrument created (...) for jazz. So it's the most ancient instrument when you individualize it, and it's the most modern instrument in the percussion family

(...)

Anexo 2 - Exercícios de percussão corporal nº1

Percussão Corporal nº1



Anexo 3 - Exercícios de percussão corporal nº2

Percussão Corporal nº2

Diagrama de percussão corporal nº2:

peito palmas estalido coxa esquerda coxa direita

A

B

C

D

E

F

O diagrama apresenta uma legenda e seis variações de percussão corporal (A-F) representadas em uma única linha musical. A legenda indica: 'peito' (ponto), 'palmas' (círculo), 'estalido' (linha diagonal), 'coxa esquerda' (linha diagonal com traço) e 'coxa direita' (linha diagonal com traço). As variações A-F são compostas por oito batidas cada, com diferentes combinações de sons corporais. As variações A, B, C, D, E e F são todas compostas por oito batidas, com diferentes combinações de sons corporais.

Anexo 4 - Padrões rítmicos para transposição

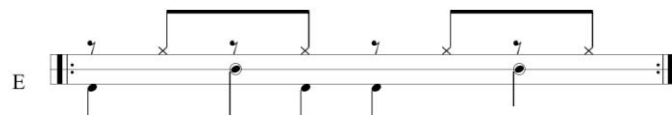
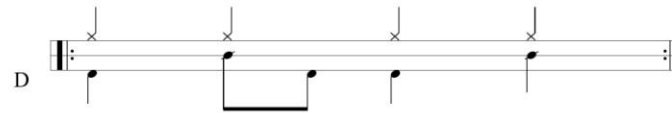
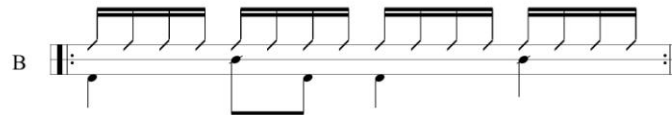
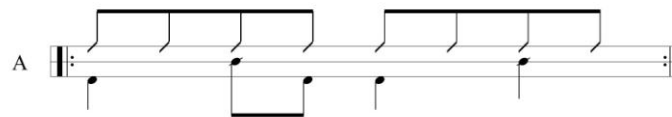
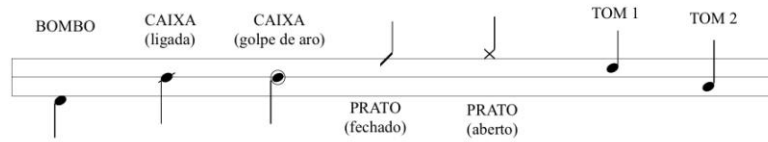
Padrões rítmicos de bateria para transposição

The image displays five drum patterns (A, B, C, D, E) for transposition, each written on a five-line staff. The legend at the top identifies the parts: BOMBO (Bass Drum), CAIXA (Snare Drum), PRATO (fechado) (Closed Hi-Hat), PRATO (aberto) (Open Hi-Hat), TOM 1, TOM 2, and PEDAL DE CHOQUE (Kick Pedal). The patterns are as follows:

- Pattern A:** Features a sequence of eighth notes on the snare line, with closed hi-hats on the top line. The bass drum plays a steady quarter-note pulse.
- Pattern B:** Features a sequence of eighth notes on the snare line, with closed hi-hats on the top line. The bass drum plays a steady quarter-note pulse.
- Pattern C:** Features a sequence of eighth notes on the snare line, with closed hi-hats on the top line. The bass drum plays a steady quarter-note pulse.
- Pattern D:** Features a sequence of eighth notes on the snare line, with closed hi-hats on the top line. The bass drum plays a steady quarter-note pulse.
- Pattern E:** Features a sequence of eighth notes on the snare line, with closed hi-hats on the top line. The bass drum plays a steady quarter-note pulse.

Anexo 5 - Exercícios de transposição

Baterias Abstractas



Ritmos do mundo: *O Malhão* (variações)

The image displays musical notation for the 'O Malhão' variations. At the top, a legend identifies the instruments and their corresponding notes: BOMBO (bass line), CAIXA (treble line), PRATO (fechado) (bass line), PRATO (aberto) (treble line), TIMBALÃO AGÚDO (bass line), and TIMBALÃO GRAVE (treble line). Below the legend, six variations (A-F) are shown, each consisting of two staves (bass and treble) with rhythmic notation. The variations are as follows:

- A:** BOMBO (quarter notes), CAIXA (quarter notes), PRATO (fechado) (quarter notes), PRATO (aberto) (quarter notes), TIMBALÃO AGÚDO (quarter notes), TIMBALÃO GRAVE (quarter notes).
- B:** BOMBO (quarter notes), CAIXA (quarter notes), PRATO (fechado) (quarter notes), PRATO (aberto) (quarter notes), TIMBALÃO AGÚDO (quarter notes), TIMBALÃO GRAVE (quarter notes).
- C:** BOMBO (quarter notes), CAIXA (quarter notes), PRATO (fechado) (quarter notes), PRATO (aberto) (quarter notes), TIMBALÃO AGÚDO (quarter notes), TIMBALÃO GRAVE (quarter notes).
- D:** BOMBO (quarter notes), CAIXA (quarter notes), PRATO (fechado) (quarter notes), PRATO (aberto) (quarter notes), TIMBALÃO AGÚDO (quarter notes), TIMBALÃO GRAVE (quarter notes).
- E:** BOMBO (quarter notes), CAIXA (quarter notes), PRATO (fechado) (quarter notes), PRATO (aberto) (quarter notes), TIMBALÃO AGÚDO (quarter notes), TIMBALÃO GRAVE (quarter notes).
- F:** BOMBO (quarter notes), CAIXA (quarter notes), PRATO (fechado) (quarter notes), PRATO (aberto) (quarter notes), TIMBALÃO AGÚDO (quarter notes), TIMBALÃO GRAVE (quarter notes).

Anexo 7 - III parte da prova para percussão

III. CRIAÇÃO DE TRÊS MOMENTOS PARA PERCUSSÃO

Objectivo: Criar uma curta peça para instrumentos de percussão, para 2 ou 3 percussionistas no caso do aluno optar pela matriz A, ou, para percussão solo/dúo, no caso do aluno optar pela matriz B. Nesta peça deverá haver três momentos distintos:

- 1) um momento de percussão corporal,
- 2) um momento de execução de instrumentos de percussão convencionais,
- 3) um momento com objectos sonoros do quotidiano que se insiram nas categorias de idiofones e/ou membrafones.

A ordem destes três momentos ficará ao critério do aluno.

Esta “peça” deve ser entendida como não mais do que uma breve sequência de padrões rítmicos organizados segundo os critérios estéticos do aluno. Os três momentos devem ser articulados de forma fluída. A sua duração deverá ter entre **2 a 4 minutos aproximadamente**.

Podem haver, além de momentos musicais pré-estabelecidos, outros improvisados. A apresentação de uma partitura não é obrigatória.

No caso de haver uma partitura, aconselha-se que, no processo de concepção, o conteúdo musical surja primeiramente de uma exploração prática, e que seja transcrito posteriormente. O contrário, ou seja, conceber a peça no plano abstracto, para depois ser tocada, é, neste contexto, desaconselhado.

Para esta peça, os alunos devem optar por uma das duas matrizes:

MATRIZ A:

Uma Peça Para 3 Baterias

1º momento: de **percussão corporal**, a duas ou três vozes, que contemple (pelo menos) os sons estabelecidos na *legenda para a bateria 1*, do anexo A1.

2º momento: em que os anteriores padrões de percussão corporal sejam transpostos para **uma bateria de instrumentos de percussão convencionais** (disponíveis na ESE ou trazidos pelo aluno) de forma a inspirarem-se nas funções tímbricas da *bateria modelo* (ver *legenda para a bateria 2*, do anexo A2). (NOTA: Cada executante deverá configurar a sua própria bateria.)

3º momento: onde adapte os padrões anteriormente executados a **uma bateria de objectos sonoros do quotidiano**, também ela inspirada na *bateria modelo* do anexo A3. (NOTA: Cada executante deve configurar a sua própria bateria)

Em todos estes momentos, cada aluno deve recorrer a:

- Idiofones percutidos
- Idiofones percussivos
- Idiofones de raspagem
- Idiofones de agitação
- membrafones
- preencher as legendas (anexos A1, A2 e A3) com a indicação dos sons que vai usar em cada uma das três baterias, assim como uma indicação das técnicas de produção sonora (baquetas, batentes, mãos, etc.) que vai usar ao longo da peça (consultar anexo C).

MATRIZ B:

Uma Peça Para Objectos de Percussão

Uma peça para um ou dois percussionistas que inclua:

1º momento: de **percussão corporal**;

2º momento: com **instrumentos de percussão convencionais** (disponíveis na ESE ou trazidos pelo aluno);

3º momento: com **objectos sonoros do quotidiano**.

Em todos estes momentos, cada aluno deve recorrer a:

- Idiofones percutidos
- Idiofones percussivos
- Idiofones de raspagem
- Idiofones de agitação
- membrafones
- membrafones
- preencher as legendas (anexo B) com a indicação dos sons que vai usar em cada um dos três momentos, assim como uma indicação das técnicas de produção sonora (baquetas, batentes, mãos, etc.) que vai usar ao longo da peça (consultar anexo C).

26 de Janeiro de 2016

O professor

Brendan Rui Hemsworth

Anexo 8 - Anexo à prova de percussão

Uma Peça Para 3 Baterias

ANEXO A2

LEGENDA PARA A BATERIA MODELO - Bateria Jazz/rock (categorização das peças em funções do timbre)

LEGENDA PARA A BATERIA 2 - Bateria de instrumentos de percussão convencionais

percussionista 1

Baquetas, batentes e outras formas de produção sonora utilizadas nesta bateria (usar simbologia fornecida sempre que possível)

percussionista 2































Baquetas, batentes e outras formas de produção sonora utilizadas nesta bateria (usar simbologia fornecida sempre que possível)

percussionista 3

















Baquetas, batentes e outras formas de produção sonora utilizadas nesta bateria (usar simbologia fornecida sempre que possível)

Anexo 9 - Iconografia dos instrumentos de percussão utilizada nas aulas

INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO E SUA ICONOGRAFIA

Símbolo	Nome	Símbolo	Nome
	Bombo		Triângulo
	Caixa-de-rufo		Caixa chinesa
	Caixa-de-rufo (sem bordões)		Temple blocks
	Caixa militar		Maracas
	Timbalão		Claves
	Timbales / tímpanos		Reco-reco
	Conga		Pandeireta
	Bongós		Guisos
	Timbales creoles		Palmas
	Choca		Jogo de sinos
	Prato suspenso		Xilofone
	Pratos-de-choque (manuais)		Marimba
	Pratos-de-choque (de pedal)		Vibrafone
	Tam-tam		Carrilhão (de altura definida)
	Gong		Carrilhão (de altura indefinida)

ICONOGRAFIA USADA PARA BAQUETAS, BATENTES E OUTRAS FORMAS DE PRODUÇÃO SONORA EM INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO

Símbolo	nome	Símbolo	nome
	Baqueta de caixa		Vassoura
	Baqueta de timbales (mole - média - dura)		Batente de triângulo
	Baqueta de xilofone (mole - média - dura)		Raspador
	Baqueta de xilofone (madeira)		Arco
	Baqueta de marimba (mole - média - dura)		Mão
	Maçaneta de bombo/gong (mole - média - dura)		Dedo indicador
	Baqueta de aço		Polegar
	Batente de carrilhão		Unha

Anexo 11 - Padrões escritos e transcritos pelos alunos (Ana)

The image displays a series of handwritten musical notations for percussion patterns. At the top, a single staff contains five notes with stems pointing upwards, labeled from left to right: "peito", "palmas", "estalido", "coxa esquerda", and "coxa direita". Below this are six staves, each labeled with a letter (A through F) and containing a different rhythmic pattern. Staves A and B use quarter notes and eighth notes. Staves C and D use eighth notes and quarter notes. Staves E and F use eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. The notation is written on a yellowed, aged paper background.

Anexo 12 - Padrões escritos e transcritos pelos alunos (Bruno)

ESE POLITÉCNICO
DO PORTO
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO

Licenciatura em Ed. Musical
Prática Instrumental e Vocal III
Módulo de Percussão

The image displays a series of handwritten musical notations for percussion patterns. At the top, a staff shows a sequence of notes with labels: 'peito' (chest), 'palmas' (claps), 'estalido' (stap), 'coxa esquerda' (left thigh), and 'coxa direita' (right thigh). Below this, six staves (A-F) show handwritten musical notation for each pattern. Staff A includes a handwritten 'estalidos' above the notation. Staves B, C, and E feature triplets indicated by a '3' in a circle. Staves D and F show more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

Anexo 13 - Padrões escritos e transcritos pelos alunos (João)

Diagrama de percussão:

peito palmas estalido coxa esquerda coxa direita

Sequências de percussão (A-F):

A:

B:

C:

D:

E:

F:

Anexo 14 - Padrões escritos e transcritos pelos alunos (Jorge)

Diagrama de percussão:

Seis exemplos de transcrições musicais (A-F) em notação musical:

A: 2/4, notas de meio e quarto, com acenar de cabeça.

B: 2/4, notas de meio e quarto, com acenar de cabeça.

C: 2/4, notas de meio e quarto, com acenar de cabeça.

D: 2/4, notas de meio e quarto, com acenar de cabeça.

E: 3/4, notas de meio e quarto, com acenar de cabeça.

F: 2/4, notas de meio e quarto, com acenar de cabeça.

Anexo 15 - Padrões escritos e transcritos pelos alunos (Mariana)

ESE POLITÉCNICO DO PORTO
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO

Licenciatura em Ed. Musical
Prática Instrumental e Vocal III
Módulo de Percussão

peito palmas estalido coxa esquerda coxa direita

A

B

C

D

E

F

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro